



**Universidade de
Aveiro
2011**

Departamento de Comunicação e Arte

**Jorge Miguel Figueiredo
Sarabando Moreira**

**A Influência de Bach em Chopin:
reflexos na prática interpretativa**



**Universidade de
Aveiro
2011**

Departamento de Comunicação e Arte

**Jorge Miguel Figueiredo
Sarabando Moreira**

**A Influência de Bach em Chopin:
reflexos na prática interpretativa**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música (performance), realizada sob a orientação científica da Prof.^a Dr.^a Nancy Lee Harper, Professora associada c/ agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a todos aqueles que buscam o conhecimento

O júri

Presidente

Prof.^a Dr.^a Isabel Maria Machado Soveral Abranches

Professora Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa

Professor Auxiliar no Instituto de Letras e Ciências Humanas (Departamento de Música)
da Universidade do Minho

Prof.^a Dr.^a Nancy Louisa Lee Harper

Professora Associada com agregação no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Quero agradecer à Prof^ª Dr^a Nancy Lee Haper a ajuda prestada, o seu apoio e o facto de não ter duvidado da pertinência e da exequibilidade do tema abordado. À Prof^ª Dr^a Rosário Pestana, a disponibilidade demonstrada.

Aos pedagogos e pianistas Pedro Burmester e Alexander Ardakov, agradeço terem tido a generosidade de partilhar os seus conhecimentos e a sua vasta experiência sobre a obra e a prática interpretativa de J. S. Bach e F. Chopin.

Desejo agradecer, ainda que a título póstumo, aos professores Helena Sá e Costa e Artur Bergard. À primeira por ter desenvolvido em mim o interesse pela música de Bach e de Chopin. Ao segundo, por me ter apontado os caminhos que levam de um compositor ao outro e a sua complementaridade.

Estou grato, também, à minha família por ter acreditado em mim e possibilitado a concretização desta dissertação, apesar dos sacrifícios que envolveu.

Palavras-chave

Antifonia instrumental
Bachiano/a
Cristalização dos processos criativos
Piano
Prática interpretativa/performativa

Resumo

A presente dissertação tem como objectivo observar a influência de J. S. Bach em F. Chopin e os reflexos que tem na prática interpretativa da obra deste. Nesse âmbito, analisa as referências escritas, sobre o assunto, de F. Chopin e daqueles que o conheceram e estudaram a sua obra. Para ilustrar esta influência forneço exemplos, na sua música, da utilização de motivos melódicos de Bach e da persistente existência de contraponto na obra de ambos compositores. Para aferir os reflexos, na prática interpretativa, da influencia bachiana foram analisadas gravações, que permitem ilustrar a forma que esta toma, nomeadamente no que respeita à importância das vozes intermédias, que ampliam o espectro do contraponto. Para apreender a configuração que toma, actualmente, foram entrevistados dois especialistas.

Keywords

Instrumental antiphony
Bachian
Crystallisation of the creative processes
Piano
Performing practise

Abstract

The present dissertation has the objective of verifying the influence of J. S. Bach in F. Chopin and its reflex in the interpretation of his work. With this purpose, the written references about it, by his contemporaneous and scholars, are analysed, as well as the use by Chopin of Bachian melodic motives and counterpoint. To measure the extent of this influence in interpretation, concerning the amplification of counterpoint vs. the importance of middle voices, audio recordings were analysed together with different editions of the same work. Concerning the present practices two specialists were interviewed.

Índice

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS	X
ABREVIATURAS	XII
INTRODUÇÃO	13
METODOLOGIA	15
I PARTE - CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA	20
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA MÚSICA DE CHOPIN	20
1.1 CHOPIN E A SUA ÉPOCA	20
1.1.1 CHOPIN E O MOVIMENTO ROMÂNTICO	24
1.1.2 O ANJO ARIEL	29
1.2 A DUPLA FACE DE JANUS	31
1.2.1 CHOPIN E OS SEUS PREDECESSORES	36
1.2.2 CHOPIN E OS SEUS CONTEMPORÂNEOS	37
1.2.3 O REAVIVAR DO INTERESSE POR J. S. BACH	39
2. CHOPIN E BACH	41
2.1 CHOPIN COMO ESTUDANTE DA OBRA DE BACH	43
2.2 CHOPIN COMO INTÉRPRETE DE BACH	44
2.3 A DIDÁTICA BACHIANA NA PRÁTICA PEDAGÓGICA DE CHOPIN	47
3. ELEMENTOS MUSICAIS DE BACH EM CHOPIN	51
3.1 CRITÉRIO DE SELECÇÃO DE PASSAGENS COM INFLUÊNCIA DE BACH EM CHOPIN	52
3.2 IDENTIFICAÇÃO E ESTUDO DESSAS PASSAGENS	56
3.2.1 – PRELÚDIOS	57
3.2.2 – ESTUDOS	63
3.2.3 – BALADAS	69
3.2.4 – SONATAS	71
3.2.5 – MAZURKAS	74
3.2.6 - NOCTURNOS	76
3.2.7 – OUTRAS OBRAS	83

II PARTE - PRÁTICA INTERPRETATIVA **88**

4. INTERPRETAÇÃO DE CHOPIN E BACH: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	88
4.1 ELEMENTOS ORGÂNICOS	88
4.1.1 ORGANOLOGIA EM BACH E CHOPIN	88
4.1.2 DEDILHAÇÃO	93
4.1.3 PEDAL	98
4.1.4 DINÂMICAS	99
4.2 ELEMENTOS MUSICAIS	100
4.2.1 FORMAS	101
4.2.2 TONALIDADES, ESCALAS E MODOS	102
4.2.3 TEMPO RUBATO	110
4.2.4 ARTICULAÇÃO	112
4.2.5 ORNAMENTAÇÃO	113
4.2.6 ELEMENTOS DA MÚSICA POPULAR	117
4.3 BACH E CHOPIN: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS NA ACTUALIDADE	120
4.3.1 FONTES	121
4.3.2 EDIÇÕES	125
4.3.3 LISZT E A TRADIÇÃO INTERPRETATIVA	132
4.3.4 PAPEL NA PRODUÇÃO MUSICAL DO SÉC. XX	136
4.3.5 INTERPRETAÇÃO DE CHOPIN NA ACTUALIDADE	142
DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	159
CONCLUSÕES	163
BIBLIOGRAFIA	168
DISCOGRAFIA	176

APÊNDICES **178**

APÊNDICE I - LISTA DAS OBRAS DE FRÉDÉRIC CHOPIN (BROWN 1960)	179
APÊNDICE II - PARTITURA COM ANOTAÇÕES DO NOCTURNO OP. 55 NO. 1	182
APÊNDICE III - ENTREVISTAS	185
A) ENTREVISTA COM PEDRO BURMESTER	185
B) ENTREVISTA COM ALEXANDER ARDAKOV	201
APÊNDICE IV – PROGRAMA DO RECITAL DO PROJECTO	205

Índice de Figuras e Quadros

Figuras

FIG. 1.1 - J. N. HUMMEL: CONCERTO OP. 85/F. CHOPIN: CONCERTO OP. 11	37
FIG. 1.2 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 48 NO. 2, COMPS. 57 – 64	38
FIG. 1.3 - C. CZERNY: PRELÚDIO OP. 856 NO. 1, COMPS. 1-7	40
FIG. 1.4 - J. N. HUMMEL: ESTUDO OP. 125 NO. 3, COMPS. 1 E 2	40
FIG. 2.1 - F. CHOPIN: FUGA BR. 144, COMPS. 1 – 9	42
FIG. 2.2 - M. CLEMENTI: ESTUDO NO. 1, COMPS. 1 E 2	48
FIG. 3.1 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 852, COMPS. 1 – 4	52
FIG. 3.2 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 871, COMPS. 1 E 2	53
FIG. 3.3 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 852, COMPS. 8 E 9	53
FIG. 3.4 - J. N. HUMMEL: PRELÚDIO OP. 67 NO. 1, COMPS. 1 E 2	60
FIG. 3.5 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 28 NO. 18, COMPS 1 – 3	60
FIG. 3.6 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 28 NO. 20, COMPS 1 E 2	61
FIG. 3.7 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 28 NO. 21, COMPS. 1 – 4	61
FIG. 3.8 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 45, COMPS. 1-3	62
FIG. 3.9 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 45, COMPS. 5-10	62
FIG. 3.10 - F. CHOPIN: PRELÚDIO OP. 45, COMPS. 81-85	62
FIG. 3.11 - J. S. BACH: FUGA BWV 864, COMPS. 1-3/F. CHOPIN: PRELUDE NO. 26, COMPS. 1-2	63
FIG. 3.12 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 846, COMP. 1/F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 1, COMPS. 1 E 2	65
FIG. 3.13 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 847, COMP. 1/F. CHOPIN: ESTUDO OP. 25 NO. 1, COMPS. 1	65
FIG. 3.14 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 2, COMP. 1	66
FIG. 3.15 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 2, COMP. 1 (POLIF.)	66
FIG. 3.16 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 3, COMP. 1	67
FIG. 3.17 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 3, COMP. 1 (POLIF.)	67
FIG. 3.18 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 6, COMP. 1	67
FIG. 3.19 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 6, COMP. 1 (POLIF.)	67
FIG. 3.20 - J. S. BACH: PRAEAMBULUM DA PARTITA BWV 829, COMPS. 1 – 4	68
FIG. 3.21 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 4, COMPS. 16-22	68
FIG. 3.22 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 12, COMPS. 1-5	68
FIG. 3.23 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 25 NO. 7, COMPS. 1 – 5	69
FIG. 3.24 - J. S. BACH: PRELUDIO BWV 853, COMPS. 1-5	69
FIG. 3.25 - J. S. BACH: FUGA BWV 853, COMPS. 1-3	69
FIG. 3.26 - J. S. BACH: BWV 903, COMPS. 51 E 52/F. CHOPIN: OP. 23, COMPS. 32 – 34	70
FIG. 3.27 - F. CHOPIN: BALADA NO. 2 OP. 38, COMPS. 37 – 43	70
FIG. 3.28 - F. CHOPIN: BALADA NO. 2 OP. 38, COMPS. 169 – 172	70
FIG. 3.29 - F. CHOPIN: BALADA NO. 3 OP. 47, COMPS. 1-8	70
FIG. 3.30 - F. CHOPIN: BALADA NO. 4 OP. 52, COMPS. 135-140	71
FIG. 3.31 - F. CHOPIN: SONATA OP. 4, 1º AND., COMPS. 1 - 4	72
FIG. 3.32 - J. S. BACH: INVENÇÃO BWV 773, COMPS 1 E 2	72
FIG. 3.33 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 1º AND., COMP. 15-18	72
FIG. 3.34 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - COMPS. 23 – 28	72
FIG. 3.35 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 1º AND., COMP. 94-98	72
FIG. 3.36 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 1º AND., COMP. 107-109	73
FIG. 3.37 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 1º AND., COMP. 182-183	73
FIG. 3.38 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 1º AND., COMPS. 182-183 (POLIF.)	73
FIG. 3.39 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58 - 2º AND., COMPS. 65-72	74
FIG. 3.40 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 30 NO. 4, COMPS. 1 - 4	74
FIG. 3.41 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 50 NO. 3, COMPS. 1 - 10	75
FIG. 3.42 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 50 NO. 3, COMPS. 32-37	75
FIG. 3.43 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 56 NO. 3, COMPS. 1 - 5	75
FIG. 3.44 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 59 NO. 3, COMPS. 97 – 102	76
FIG. 3.45 - J. S. BACH: PEQUENO PRELÚDIO BWV 934/F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 9 NO. 1, COMPS. 1-3	76
FIG. 3.46 - J. S. BACH: PRELÚDIO BWV 863, COMPS. 1 – 5	77
FIG. 3.47 - F. CHOPIN: CÉLULA MELÓDICA INICIAL DO NOCTURNO OP. 9 NO. 1	77
FIG. 3.48 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 15 NO. 1, COMPS. 25 – 28	77
FIG. 3.49 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 15 NO. 2, COMPS. 25 – 28	78
FIG. 3.50 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 15 NO. 3, COMPS. 89 – 96	78
FIG. 3.51 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 32 NO. 1, COMPS. 8 – 12	79
FIG. 3.52 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 37 NO. 1, COMPS. 41 – 45	79
FIG. 3.53 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 37 NO. 2, COMPS. 1 – 5	79
FIG. 3.54 - F. CHOPIN: MÃO DIREITA DO NOCTURNO OP. 15 NO. 2, COMPS. 3 E 4	79
FIG. 3.55 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 48 NO. 2, COMPS. 1 – 3	80
FIG. 3.56 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 48 NO. 2, COMPS. 23 – 28	80
FIG. 3.57 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 48 – 56	80
FIG. 3.58 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 56 – 64	81
FIG. 3.59 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 69 – 71	81

FIG. 3.60 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 77 – 80	81
FIG. 3.61 - F. CHOPIN: LINHA SUPERIOR DO NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 77 – 80	81
FIG. 3.62 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 55 NO. 1, COMPS. 89 – 97	82
FIG. 3.63 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 62 NO. 1, COMPS. 35 E 36	82
FIG. 3.64 - CHOPIN: NOCTURNO OP. 62 NO. 1, COMPS 21-23/BACH: PRELÚDIO BWV 859, COMPS. 1 E 2	82
FIG. 3.65 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 62 NO. 1, COMPS. 76 E 77	83
FIG. 3.66 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 62 NO. 2, COMPS. 40 E 41	83
FIG. 3.67 - F. CHOPIN: ALLEGRO DE CONCERTO OP. 46, COMPS. 65 – 68	84
FIG. 3.68 - F. CHOPIN: ALLEGRO DE CONCERTO OP. 46, COMPS. 65 – 68 (POL.)	84
FIG. 3.69 - F. CHOPIN: FANTASIA OP. 49, COMPS. 1 E 2	84
FIG. 3.70 - F. CHOPIN: FANTASIA OP. 49, COMPS. 127 – 135	85
FIG. 3.71 - F. CHOPIN: FANTASIA OP. 49, COMPS. 143 – 147	85
FIG. 3.72 - F. CHOPIN: IMPROVISO OP. 51, COMPS. 1 E 2	85
FIG. 3.73 - F. CHOPIN: BERCEUSE OP. 57, COMPS 3 – 10	86
FIG. 3.74 - F. CHOPIN: BERCEUSE OP. 57, COMPS. 39 – 42	86
FIG. 3.75 - CHOPIN: CONCERTO OP. 21, COMPS. 1-2/BACH: CONCERTO ITALIANO BWV 971, COMPS. 1-2	86
FIG. 3.76 - J. S. BACH: CONCERTO ITALIANO BWV 971, COMPS. 1 – 5	87
FIG. 4.1 - J. S. BACH: APPLICATIO BWV 994, COMPS. 1 – 4	94
FIG. 4.2 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 10 NO. 2, COMPS. 1 E 2	94
FIG. 4.3 - C. CZERNY: ESTUDO OP. 365 NO. 19: LEIPZIG: ED. PETERS, 1888/1950	94
FIG. 4.4 - F. CHOPIN: TARANTELA OP. 43, LÁ ♭ MAIOR, COMPS. 20-24	107
FIG. 4.5 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 41 NO. 4, DÓ# MENOR, COMPS. 1-4	107
FIG. 4.6 - F. CHOPIN: MAZURKA OP. 24 NO. 2, EM DÓ MAIOR, COMPS. 25-28	107
FIG. 4.7 - F. CHOPIN: ESTUDO OP. 25 NO. 11 – VOZ SUPERIOR DA MÃO DIREITA	108
FIG. 4.8 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58, 1º AND., COMPS. 72 E 73	108
FIG. 4.9 - F. CHOPIN: SONATA OP. 58, 4º AND., COMPS. 114-119	108
FIG. 4.10 - F. CHOPIN: INVENÇÃO NO. 9, BWV 795, COMPS 1-3	108
FIG. 4.11 - J. S. BACH: FUGA BWV 904, COMPS. 47/48	109
FIG. 4.12 - J. S. BACH: FUGA BWV 948, COMPS. 10 – 11	109
FIG. 4.13 - J. S. BACH: FUGA BWV 853, COMPS. 10 – 12	109
FIG. 4.14 - J. S. BACH: FUGA BWV 857 – TEMA	109
FIG. 4.15 - J. S. BACH: FANTASIA CROMÁTICA BWV 904 – TEMA DA FUGA	109
FIG. 4.16 - CHOPIN: BERCEUSE OP. 57, COMPS. 43 E 44 - ED. PACHMANN	115
FIG. 4.17 - CHOPIN: BERCEUSE OP. 57, COMPS. 43 E 44 - ED. MIKULI	115
FIG. 4.18 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 48 NO. 2, COMPS. 114-118	116
FIG. 4.19 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 48 NO. 2, COMPS. 129-138	116
FIG. 4.20 - J. S. BACH: DOPPELT-CADENCE UND MORDENTE – CLAVIER-BÜCHLEIN FÜR WILHELM FRIEDMANN	117
FIG. 4.21 - F. CHOPIN: MÃO DIREITA DO SCHERZO OP. 20, COMPS. 305-312	118
FIG. 4.22 - MELODIA POPULAR - LULAJZE JEZUNIU [SOSSEGA PEQUENO JESUS]	118
FIG. 5.1 – A) ED. MAURICE SCHLESINGER, PARIS:1846/1848	127
B) ED. KARL KLINDWORTH - BOTE & BOCK, BERLIN:1880	127
FIG. 5.2 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 32 NO. 1, COMPS. 64-66 – ED. DEBUSSY	128
FIG. 5.3 - F. CHOPIN: NOCTURNO OP. 32 NO. 1, COMPS. 64-66 – ED. VIANNA DA MOTTA	129
FIG. 5.4 - F. CHOPIN: POLONAISE OP. 26 NO. 2, COMPS. 9-12 – ED. MIKULI	129
FIG. 5.5 - F. CHOPIN: BALADA OP. 23, COMPS. 6-9 - ED. KARL KLINDWORTH: BOTE & BOCK, BERLIN: 1880	134
FIG. 5.6 - C. SAINTSAËNS: ARRANJO DO NOTURNO OP. 62 NO. 2 DE F. CHOPIN, COMPS. 1-4	137
FIG. 5.7 - C. SAINTSAËNS: CONCERTO OP. 22, COMP. 1	138
FIG. 5.8 - C. SAINTSAËNS: CONCERTO OP. 22, COMP. 41	138
FIG. 5.9 - C. DEBUSSY: MÃO DIREITA DA TOCCATA, COMPS. 1-3	139
FIG. 5.10 - J. S. BACH: TOCCATA BWV 914, COMPS. 1-3	139
FIG. 5.11 - A. SCRIBIN: ESTUDO OP. 8 NO. 5, COMPS. 1 E 2	139
FIG. 5.12 - J. S. BACH: FUGA BWV869, COMPS. 1-4	139
FIG. 5.13 - M. REGER: VALSA OP. 64 NO. 1, COMPS. 1-4	140
FIG. 5.14 - J. BRAHMS: ESTUDO, COMPS. 1-3	140
FIG. 5.15 - I. PHILLIP: ESTUDO, COMPS. 1-4	141
FIG. 5.16 - I. PHILLIP: ESTUDO, COMPS. 1-4	141
FIG. 5.17 - L. GODOWSKY: ESTUDO, COMPS. 1-4	141
FIG. 5.18 - L. GODOWSKY: <i>BADINAGE</i> , COMPS 1 E 2	142
FIG. 5.19 - R. JOSSEFY: ESTUDO DE CONCERTO, COMPS. 1-3	142
FIG. 5.20 - M. ROSENTHAL: ESTUDO, COMPS. 1-5	142

Quadros

QUADRO I - COMPARATIVO DE PASSAGENS COM INFLUÊNCIA SIGNIFICATIVA DE BACH EM CHOPIN	54
QUADRO II – QUADRO TONAL E CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE CHOPIN	105
QUADRO III – QUADRO TONAL DAS OBRAS PARA CRAVO DE BACH	106
QUADRO IV – FONTES NA OBRA DE CHOPIN	122
QUADRO V – QUADRO COMPARATIVO DE GRAVAÇÕES	157
QUADRO VI – TONALIDADES EM BACH E CHOPIN	160

Abreviaturas

AA - Alexander Ardakov.

Br. - Brown-Index.

Db - relativo à edição de Claude Debussy da obra de F. Chopin.

JM – Jorge Moreira.

J.S. - anotações de Chopin nas partituras pertencentes a Jane Stirling.

Kk - relativo à edição de Theodor Kullak da obra de F. Chopin.

Kl - relativo à edição de Karl Klindworth da obra de F. Chopin.

Mn - Manuscrito.

M ou Mk - relativo à edição de Karol Mikuli da obra de F. Chopin.

M.S. - relativo à edição francesa de Maurice Schlesinger.

PB – Pedro Burmester.

Introdução

Este projecto é realizado no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, área de Performance. O tema abordado, *Influência de Bach em Chopin: reflexos na prática interpretativa*, relaciona a linguagem musical de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Frédéric Chopin (1810-1849) e tem como objectivo principal fazer uma reflexão sobre a prática interpretativa de passagens seleccionadas em Chopin, nas quais se faz sentir a influência de Bach.

Este estudo relaciona-se com a minha interpretação no Recital de Piano feito no âmbito deste Mestrado. O programa consiste do *Prelúdio e fuga BWV 853*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), dos *Nocturnos op. 15 no. 1 e 55 no. 1*, *Estudos op. 10 no. 4 e op. 25 no. 7*, da *Mazurka op. 50 no. 3*, de F. Chopin e de Franz Liszt (1811-1886), Alexander Scriabin (1872-1915) e Claude-Achille Debussy (1862-1918), respectivamente, a *Rapsódia Húngara no. 12*, o *Estudo op. 8 no. 5* e a “Toccata” da *Suite Pour le Piano*.

Embora o programa abordado esteja relacionado com o tema do projecto, pode-se afiliar as diversas obras interpretadas, com partes específicas da sua lista de conteúdos. Assim, a parte do programa de Recital em que são interpretadas obras de Bach e Chopin está directamente relacionado com o Capítulo 3. ‘Elementos musicais de Bach em Chopin’, a Mazurka, se bem que estando incorporada no capítulo anterior, também está relacionada, em conjunto com a peça de Liszt, na alínea 4.2.6, denominada ‘Elementos da música popular’, e a parte em que são tocadas obras de Scriabin e Debussy está relacionada com a subalínea 4.3.4 intitulada ‘Papel na produção musical do séc. XX’, do Capítulo 4.

Pretende-se, ainda, abordar o contexto histórico da relação Chopin-Bach nas vertentes da composição, da didáctica e influências dos antecessores e contemporâneos de Chopin. Serão, também, tomados em consideração os aspectos da organologia e da prática interpretativa, bem como as influências de Chopin na produção musical do séc. XX e actual.

No que respeita à escolha do tema, devo dizer que, apesar da música destes dois autores ser vista como antagónica nos seus pressupostos estéticos, sempre me pareceu existir complementaridade entre ambas as obras. Este aspecto advém, porventura, da minha aprendizagem musical ter sido feita utilizando o piano para abordar a obra de Bach e, também, do facto de muitas das interpretações deste autor que escutei serem efectuadas utilizando o piano como instrumento, fazendo, por isso, uso dos diversos recursos

expressivos que este tem. Neste universo posso apontar, como exemplo, a gravação do *Das Wohltemperierte Klavier* de Sviatoslav Richter (CD-RCA Victor, 88697 57399 2 e 88697 57400 2) ou a de Vladimir Aszhkenazy (CD-Decca, 475 6832 DX3).

Por outro lado, através da minha prática como interprete e ouvinte, reparei na utilização de técnicas imitativas nas composições de Chopin e na importância das vozes intermédias na sua interpretação. É claro que a forma de relacionar a obra destes dois compositores e de formular essa relação necessitou de uma palavra que a reflectisse e que levasse em conta a condicionante temporal. Esta era o de se tratar de um relacionamento unidireccional, ou seja, um relacionamento que teria de ter acontecido no sentido de Bach para Chopin e não o inverso. Assim cheguei ao termo ‘influência’ para sumarizar um relacionamento em que um autor tomando conhecimento da obra de outro, se deixou cativar e utilizou processos e fórmulas, que não lhe eram inicialmente próprias.

No *Cambridge Companion to Bach* (Methuen-Campbell in Samson 2004: 219), o termo ‘influência’ *influence*, na história da transmissão da obra de Bach, aparece associado à preservação da tradição bachiana e o termo recepção *reception* associado à transformação da sua obra num contexto musical diferente. No entanto, em português o significado semântico entre os dois termos é o oposto, e ‘influência’ é um termo que se refere a uma transmissão de informação que é incorporada e logo modificada num outro elemento, passando a fazer parte integral deste, e não a uma perpetuação intacta desse conhecimento/informação. Sendo assim, a influência de Bach na obra de Chopin não implica uma perpetuação da sua linguagem, mas sim uma incorporação de elementos deste na obra doutro autor.

A influência de Bach em Chopin foi referida, em primeiro lugar, pelos seus contemporâneos F. Liszt e Wilhelm von Lenz (1809-1883). Posteriormente, já no início do século XX, Edgar Stillman Kelley (1857-1944) escreve: “É da maior importância ter sempre em mente esta influência de Bach, dado que fornece a única pista para os mistérios de tantas dessas passagens que nos encantam...” (Kelley 1913: 28-29). Mais recentemente Jean-Jacques Eigeldinger aborda esta questão no comentário da edição do *facsimile* do I volume do *Das Wohltemperierte Klavier* pertencente a Pauline Charazén (1828-1899) e no capítulo *Placing Chopin: reflections on a compositional aesthetic* (Rink/Samson (ed.) *Chopin studies* 2), mas um estudo aprofundado dedicado a este tema ainda não tinha sido feito.

Metodologia

Tendo a influência de Bach em Chopin já sido referida e sugerida, por diversos autores, tornou-se pouco interessante, do ponto de vista da procura de conhecimento, responder à questão se essa relação existiu, mas mais proveitoso procurar saber em que moldes se realizou e se foi relevante na produção de F. Chopin.

A metodologia adoptada para esta dissertação é, por essa razão, assumidamente dedutiva, porque, embora seja possível provar a influência de Bach sobre Chopin e a sua relevância para a prática interpretativa da sua música, não é exequível comprovar o contrário, ou seja, que um compositor com um papel tão relevante na história da música ocidental, como foi Bach, de todo não influenciou outro compositor posterior. Assumiu-se, então, este pressuposto, o qual se irá ilustrar da forma mais veemente possível recorrendo a uma hermenêutica que utiliza uma compreensão comparativa para interpretar os dados da investigação feita, os quais só são inteligíveis, muitas das vezes, mediante a utilização de várias referências para a sua compreensão. Assim, pretende-se responder à questão se essa influência é relevante para a prática interpretativa da música de Chopin e de que forma.

Tendo este trabalho como tema a influência de J. S. Bach na obra de F. Chopin, e não sendo possível inquirir o compositor ou qualquer dos seus alunos e conhecidos, e não existindo, também, qualquer registo fonográfico seu ou de qualquer dos seus pupilos, (sendo a este respeito de assinalar as gravações de Francis Planté, 1839-1934, por este ter escutado Chopin a tocar e poderem, por isso, reflectir a prática interpretativa do compositor), o foco da pesquisa centrou-se na análise das suas obras, testemunhos escritos e entrevistas com pianistas de reconhecido mérito. As citações utilizadas neste projecto foram, quando necessário, traduzidas pelo autor e o texto original é fornecido em nota de rodapé.

A pesquisa bibliográfica, o trabalho de campo, que se traduziu nas entrevistas com pianistas/pedagogos de reconhecido mérito e a análise documental, foram as técnicas utilizadas neste projecto. Sendo assim, os dados bibliográficos, discográficos, a análise das partituras e os comentários dos inquiridos vão ser os materiais utilizados para este trabalho. Este facto faz com que seja necessário hierarquizar o valor dessas referências, consoante o grau de proximidade ao objecto principal da pesquisa, ou seja F. Chopin.

Segundo Umberto Eco (Eco 1977: 69), as fontes são categorizadas como primárias ou secundárias. Muitas das fontes utilizadas consistem de relatos feitos por conhecidos ou

por alunos de Chopin que, embora façam uma descrição de acontecimentos e conversas a que assistiram ou de que foram protagonistas, não constituem uma fonte tão fiável como são a correspondência de Chopin ou os escritos do compositor. Como a ilustrar este ponto de vista temos o relato de Frederick Niecks (1845-1924):

Quando em 1878 a segunda edição de *F. Chopin* estava a ser impressa, Liszt disse-me: - ‘Foi-me dito que há datas erradas e outros erros no meu livro, e que as datas e factos são dados correctamente na biografia de Chopin por Karasowski. Mas apesar de eu pensar frequentemente lê-la, ainda não fiz. Eu obtive a minha informação de amigos de Paris dos quais pensei poder depender. A Princesa Wittgenstein queria que eu fizesse algumas alterações na nova edição. Tentei agradar-lhe, mas, quando ela estava ainda insatisfeita, eu disse-lhe para adicionar e alterar o que quisesse. (Niecks 2009: 2) ¹

O mesmo se passa com os manuscritos existentes das suas obras, bem como com as anotações que fez nas partituras que detêm um valor significativamente diferente, conquanto se trate de partituras pessoais ou aquelas pertencentes aos seus alunos, em que essas anotações tinham como objectivo o adestramento e correcção da interpretação. No que concerne aos manuscritos das suas obras, tem de se fazer a seguinte ressalva relativa ao facto de Chopin utilizar frequentemente como amanuenses amigos, como Julien Fontana (1810-1869), e alunos, como Karol Mikuli (1819-1897) e Thomas Tellefsen (1823-1874).

Foram, então, consideradas fontes primárias apenas aquelas que foram escritas pelo compositor, como sejam, a correspondência, manuscritos de obras e indicações anotadas nas partituras de alunos, como os cadernos anotadas por Chopin e pertencentes a Jane Sterling (1804-1859). Este último caso distingue-se das demais partituras pertencentes a alunos e anotadas por F. Chopin, por duas razões. A primeira diz respeito ao corpo da obra abordada, que suplanta qualquer outro exemplar semelhante. A segunda deve-se ao caso de Chopin ter assumido estas anotações como a correcção autorizada à edição francesa das suas obras e versão definitiva destas, pelo menos tanto quanto é possível presumir do *incipit* escrito por Chopin e August-Joseph Franchomme (1808-1884) para J. Sterling, com as obras do compositor. Daí, o seguinte comentário feito por Eigeldinger: “Parece provável

¹ When, in 1878, the second edition of *F. Chopin* was passing through the press, Liszt remarked to me: - “I have been told that there are wrong dates and other mistakes in my book, and that the dates and facts are correctly given in Karasowski’s biography of Chopin. But, though I often thought of Reading it, I have not yet done so. I got my information from Paris friends on whom I believed I might depend. The Princess Wittgenstein wished me to make some alterations in the new edition. I tried to please her, but, when she was still dissatisfied, I told her to add and alter whatever she liked.” (Niecks 2009: 2)

que tenha sido durante esse Verão de 1848, quando ele estava em contacto quase diário com Jane Stirling, que o compositor pôs as suas obras ‘numa qualquer espécie de ordem’...” (Eigeldinger 2010: 208) Este motivo, a par das declarações de J. Sterling a atestar a origem das anotações como sendo de Chopin, justificam a aceitação como fonte primária das partituras de Jane Stirling (1804-1859), a par dos manuscritos existentes.

No que diz respeito às edições dos seus alunos, como Mikuli, ou de alunos de F. Liszt, como Karl Klindworth (1830-1816), estas foram consideradas como fontes primárias, porque embora possam ser diferentes do original, fornecem elementos relevantes sobre como Chopin tocava as suas obras, no primeiro caso, e como Liszt as abordava.

Foram, também, consideradas como fontes primárias as entrevistas efectuadas a pianistas, por fornecerem, em primeira mão, informação acerca da prática interpretativa e a forma como a relação entre Bach e Chopin é encarada, relativas ao período em que foram efectuadas.

Relativamente à interpretação desta informação espero, como intérprete, poder dar um contributo enriquecido ao que de outra forma seria, porventura, uma mera análise teórica e, portanto, desguarnecida de conteúdo. No âmbito de uma dissertação no campo da performance é interessante lembrar as palavras de W. Landowska:

Um verdadeiro musicólogo é um músico. (...) E entre os musicólogos há também aqueles que não podem fazer uma análise musical que eu apelidaria de ‘viva’. Os seus trabalhos, frequentemente muito bons, não alcançam, talvez, esse contacto íntimo com a frase musical do qual brota com força a nascente da revelação. Mas quando a musicologia é compreendida e abordada por mentes humanas, lúcidas, e generosas, esta ciência bela e fecunda guia, ilumina, e fortifica-nos. (Restout 1981: 357-358) ²

Por fim, devo salientar que, sendo estes dois compositores do repertório europeu para piano frequentemente tocados, desejo com este projecto, expor, de forma mais detalhada, as linhas que tecem a sua complementaridade, respondendo à questão central: É a influência de Bach suficientemente relevante para ser levada em conta e influir na prática

² A true musicologist is a musician. (...) And among the musicologists there are also those who cannot make a musical analysis that I would call “alive.” Their works, often very good, do not achieve, however, that intimate contact with a musical phrase from which the spark of revelation springs forth. But when musicology is understood and treated by human, lucid, and generous minds, this beautiful and fecund science guides, enlightens, and fortifies us. (Restout 1981: 357-358)

interpretativa da obra para piano de Chopin? Para responder a esta questão pretende-se dar resposta a outras perguntas, as quais condicionam a resposta à questão principal. Estas são:

- Quais os elementos bachianos na obra de Chopin?
- Qual é o papel das influências bachianas numa interpretação historicamente informada?
- Quais são os antecedentes e quais são as evidências nos séculos XIX e XX?
- Como é visto hoje em dia a interpretação de Bach em Chopin?

Para encontrar resposta a estas questões pretendo verificar a presença de elementos provenientes da obra, ou pelo menos identificáveis com sendo representativos da obra de J. S. Bach, na obra de F. Chopin. Esta identificação é bastante difícil de comprovar. Muitas vezes só a audição, com o ouvido atento e educado, permite identificar a presença de elementos bachianos na obra de Chopin. Estes elementos consistem, por vezes, em células melódicas/rítmicas ou elementos como a presença de fórmulas cadenciais acompanhadas de notas pedal. Neste último caso, apesar de haver uma utilização de elementos presentes na obra de Bach, é mais difícil comprovar a sua origem. Assim, é necessário encontrar os indícios que apontam para a obra de Bach. Por essa razão, tornou-se necessário, ao longo da dissertação, abordar as diversas facetas destes dois autores para encontrar os aspectos coincidentes. Só assim se conseguiu validar de forma mais objectiva elementos, que de outra forma teriam, apesar da sua origem não reservar dúvidas a quem conhece a obra de ambos autores, sido difíceis de comprovar.

Chopin compôs uma fuga e um cânone ao estilo antigo e utilizou nas suas obras o contraponto, mas nunca usou temas intactos de Bach, nunca incorporou nas suas obras mais significativas uma fuga, como Ludwig van Beethoven (1770-1827) fez, nunca imitou as formas do Barroco, como sejam a Suíte, Partita, Toccata ou Prelúdio e Fuga, como Liszt e Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Chopin não imitou, mas invocou todos estes aspectos de modo fragmentado, mas persistente, ao longo da sua obra. Os elementos de Bach em Chopin incluem-se, então, em duas categorias: aqueles que podem ser traçados até Bach, como sejam certas células melódicas e mesmo o contraponto cerrado utilizado nalgumas parcelas da sua obra e, por outro lado, elementos que, apesar de apontarem para afinidades entre os dois compositores, não podem ser traçados directamente até Bach, mas

encontram, muitas vezes, nas notas biográficas, a explicação para a sua existência, como sejam a utilização de passagens com carácter de corais religiosos. Neste último caso, será o envolvimento de ambos os compositores na vida religiosa das suas comunidades de origem que terá de ser levada em conta. Todavia, também nestes casos, é difícil refutar a origem bachiana destas passagens, sendo por isso admissível indicá-las, como maneira de identificar elementos partilhados e que são exteriores à técnica do instrumento para o qual foram escritos.

Foi, pois, o método utilizado para responder às questões levantadas, primeiro identificar os elementos bachianos na obra de Chopin, depois contabilizá-los, para auferir o seu papel, e, finalmente, verificar a sua importância no global da obra de Chopin.

Assim, se puder verificar a existência que um número considerável, e não, apenas casos esporádicos, de obras em Chopin que contenham elementos bachianos, posso afirmar que esta é uma influência que, decerto, merece ser levada em conta numa interpretação historicamente informada. Para esse efeito, serão enumeradas, apenas, as obras mais significativas, em que se verifique essa presença.

Para medir esta influência de um compositor na obra de outro há que verificar os elementos musicais e interpretativos respeitantes à sua obra e, ainda, elementos que a condicionam na sua origem ou actualmente. Por último, devo comprovar se estes elementos são perceptíveis na interpretação da obra de Chopin, o que permitirá concluir se estes existem, de facto, para além da mera conjectura teórica. Esta comprovação será feita com recurso à análise de registos fonográficos de diversas datas, de intérpretes com variadas formações e nacionalidades e de entrevistas.

I Parte - Contextualização teórica

1. Contextualização histórica da música de Chopin

Wilhelm von Lenz, referindo-se à música de Chopin, afirma:

A Literatura Musical é uma forma concreta da actividade da cultura mental universal – um espelho da vida em cujas condições teve origem. As obras de Chopin não constituem excepção. Mesmo Chopin era um filho do seu tempo, e só através da história dessa época pode ser compreendido. (Lenz 1899/1995: 57) ³

Desta forma, não obstante a universalidade da mensagem encerrada na obra de Chopin, a sua compreensão está dependente da apreensão do contexto em que foi formulada. Também a influência da obra de Bach em Chopin não é um acontecimento autónomo, mas encontra-se incluído numa corrente que se iniciou antes, com Muzio Clementi (1752-1832) e Carl Czerny (1791-1857), e que levou depois ao aparecimento do concerto histórico. Parece-me, portanto, relevante para a sua compreensão, dar uma contextualização histórica da obra de Chopin.

De facto, tomando o caso de John Field (1782-1837), que surge como um antecessor e percussor de Chopin, vemos que este já interpretava Bach em concerto. Também Clementi, seu mestre, incluiu obras de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), de François Couperin (1668-1733), Georg Friedrich Händel (1685-1759) e de J. S. Bach na sua *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, op. 42. A relação entre Bach e Chopin não é, portanto única e merece ser perspectivada num contexto mais amplo.

1.1 Chopin e a sua época

Frédéric Chopin nasceu na Polónia em 1810 e faleceu em Paris, França, em 1849. Esta informação, se bem que lacónica, encerra, no seu significado, as pistas para o tema abordado. Chopin viveu no período artístico denominado de Romantismo e desenvolveu a sua actividade na cidade que mais protagonismo teve nesse movimento. Esse facto levou a que tivesse contacto com a maioria dos músicos relevantes da altura, bem como com

³ Musical literature is a concrete form of the activity of universal mental culture – a mirror of life amid whose conditions it had its origin. The Works of Chopin are no exception. Even Chopin was a son of his time, and only through the history of that time can be understood. (Lenz 1899/1995: 57)

artistas de outras áreas, como era o caso do pintor Eugène Delacroix (1798 – 1863). Um contemporâneo, von Lenz, descreve assim Paris:

Era uma grande época, e Paris era o centro do planeta. Rossini vivia aí, e Cherubini, também Auber, Halévy, Berlioz, e o grande violinista Baillot, e Victor Hugo, que mais tarde seria banido por razões políticas, tinha publicado as suas “Orientales”, e Lamartine estava a acabar de recuperar do esforço das suas “Méditations poétiques”. (Lenz 1899/1995: 16)⁴

Através da sua amizade com Camille Pleyel teve, também, um papel na evolução do piano, que tinha nos construtores franceses, da época, os seus mais industriais promotores de desenvolvimento tecnológico. Construtores como Erard, Gaveau e Pleyel, em colaboração com os pianistas do seu tempo, conseguiram desenvolver um instrumento renovado nas suas qualidades, criar uma nova técnica e dotá-lo de um vasto repertório de intrínseca qualidade artística. Uma parte do sucesso e da razão de ser do piano permanecer como instrumento predominante nas práticas artísticas até aos nossos dias, pode ser encontrado na quantidade e qualidade do repertório com que os artistas do século XIX o dotaram.

Há um aspecto que é talvez descurado, mas que tem extrema relevância para a interpretação de música composta antes do século XX, que é a influência do contexto sonoro em que os criadores dessas épocas viveram. Neste âmbito é de salientar a importância do silêncio. Anteriormente à revolução industrial e, depois, no século XX, antes da invenção de meios de reprodução e amplificação sonoros artificiais, o universo sonoro era radicalmente diferente do actual: o ruído invadiu todos os momentos da nossa vida é virtualmente impossível vivenciar o silêncio. Os sons da natureza, o vento, os pássaros e animais, o som dos ramos das árvores foram substituídos por outros, artificiais, que lhes sobrepuseram, e o silêncio quase absoluto da noite desapareceu. Toda a música anterior a esta ‘revolução’ sonora deve ser pensada, por isso, como nascendo do silêncio e não do ruído, da cacofonia de sons. Esta parece-me uma ideia chave no que diz respeito à compreensão e interpretação da música composta antes do século vinte (é claro, que este processo foi gradual e que a música dos compositores da primeira década do século XX ainda não foi afectada de forma substancial por esse processo). Com a Revolução

⁴ It was a grand epoch, and Paris was the centre of the earth. Rossini lived there, and Cherubini, also Auber, Halévy, Berlioz, and the great violinist Baillot, and Victor Hugo, who was later to be banished for political reasons, had published his “Orientales”, and Lamartine was just recovering from the exertions of his “Méditations poétiques”. (Lenz 1899/1995: 16)

Industrial o mundo modificou-se e esse universo sonoro foi substituído por outro. Neste âmbito, é bastante interessante a carta datada de 19 de Agosto de 1848 escrita por Chopin em Calder House (Escócia) endereçada a Wojciech Grzymala (1793-1871):

Em Edimburgo as pessoas querem que eu toque a 2 e 3 de Outubro. Se não estiver frio (dizem que o tempo ainda está bom então, e renderá cerca de cem libras) Eu estou pronto para voltar de Manchester para a Escócia; não chega a 8 horas de viagem de comboio. (Chopin e Voynich 1988: 380) ⁵

Aqui temos um testemunho da reacção de Chopin ao contacto com esta nova realidade: o barulho mecânico do comboio, a viagem encurtada e a vista da paisagem distorcida pela velocidade. Chopin, o compositor que procurava no passado musical as raízes da sua arte, é confrontado com a realidade da revolução industrial em todas as suas vertentes e o conflito não tarda e é patente na carta que escreve para a família a 19 de Agosto de 1848:

Ainda se Londres não fosse tão escura, e as pessoas tão soturnas, e se não houvesse tanto nevoeiro ou cheiros de fuligem, eu já teria aprendido inglês. Mas estes ingleses são tão diferentes dos franceses, aos quais eu me liguei como se fossem meus compatriotas; eles só pensam em termos de libras; eles gostam de arte porque é um luxo; bondosos, mas tão excêntricos que eu entendo como nos podemos tornar empedernidos aqui, ou tornarmo-nos numa máquina. Se eu fosse mais novo, talvez eu entrasse numa vida mecânica, desse concertos em todos os sítios e tivesse êxito numa carreira não desagradável (tudo por dinheiro!); mas agora é difícil começar a transformar-me numa máquina. (Chopin e Voynich 1988: 378) ⁶

Nesta citação, não é só confronto com uma cultura diferente que está em causa, é uma nova era em que Chopin se sente desconfortável, deslocado. Já antes, os concertos públicos esporádicos são apontados como uma consequência, ou reacção à mudança na prática de actuação pública. Assim deixa transparecer o seguinte comentário de Liszt:

⁵ In Edinburgh people want me to play on the 2nd or 3rd of October. If it is not yet cold (they say the weather is still good then, and it will bring in about a hundred pounds) I am ready to go back to Scotland from Manchester; not quite 8 hours' railway journey. (Chopin and Voynich 1988: 380)

⁶ If only London were not so dark, and the people so heavy, and if there were no fogs or smells of soot, I would have learned English by now. But these English are so different from the French, to whom I have grown attached as to my own; they think only in terms of pounds; they like art because it is a luxury; kindhearted, but so eccentric that I understand how one can himself grow stiff here, or turn into a machine. If I were younger, perhaps I would go in for a mechanical life, give concerts all over the place and succeed in a not unpleasant career (anything for Money!); but now it is hard to start turning oneself into a machine. (Chopin and Voynich 1988: 378)

Acreditamos, no entanto, se nos é permitido dizê-lo, que os seus concertos eram menos fatigantes para a sua constituição física do que para a sua susceptibilidade artística. (...) Sem dúvida, na ausência da aclamação popular, ele interrogava-se até que ponto uma audiência escolhida pelo entusiasmo do seu aplauso podia substituir o grande público que ele abandonara. (...) Mas não sem razão, o aumento gradual da raridade dos seus concertos pode ser atribuído mais ao desejo que ele sentia de evitar ocasiões que não lhe proporcionassem o tributo que ele merecia, do que à debilidade física. De facto, ele submete as suas forças a duras provas nas muitas lições que sempre deu, e nas muitas horas que passava no seu próprio Piano. (Liszt e Cook 1863/2005: 47)⁷

O concerto deixa de ser um ritual social restrito, em que os protagonistas se conhecem, para passar a ser uma manifestação anónima. Pode afirmar-se que Chopin, nas suas contradições, constitui um paradigma do homem actual e ilustra o lugar do artista no mundo moderno. O desconforto, a sensação de não pertença à sociedade presente e a religiosidade discreta constituem características bem presentes na nossa sociedade. Reside aí, talvez, uma das razões para a sua música permanecer actual.

Outra das características que podemos apontar como estando relacionada com a actualidade da sua música é a utilização de motivos populares. Mas esta ascensão da cultura popular também está intrinsecamente relacionada com as modificações sociais que ocorreram nos finais do século XIX, princípios do século XX e que, entre outras circunstâncias, implicaram a ascensão definitiva da burguesia e consequente perda de protagonismo da aristocracia. Este facto teve bastantes repercussões a nível cultural, dado que, por muitos séculos, tinha sido essa classe dominante que tinha patrocinado os eventos musicais seculares. Quando a vida musical decorria nas cortes senhoriais e depois, no absolutismo, se desenvolvia sob os auspícios da classe reinante, eram os gostos da aristocracia que definiam a direcção estética que as formas musicais cultas assumiam. Também, neste aspecto, o Romantismo constituiu uma mudança, porque através do desenvolvimento do comércio foi possível que um artista tivesse uma fonte de rendimentos autónoma proveniente das edições das suas obras. De facto, esta foi uma das fontes principais de rendimentos de Chopin, em conjunto com as lições de piano que dava.

⁷ We believe, however, if we may be permitted to say it, that his concerts were less fatiguing to his physical constitution, than to his artist susceptibility. (...) No doubt, in the absence of popular acclamation, he asked himself how far a chosen audience, through the enthusiasm of its applause, was able to replace the great public which he relinquished. (...) But not without reason, might the gradually increasing rarity of his concerts be attributed rather to the wish he felt to avoid occasions which did not bring him the tribute he merited, than to physical debility. Indeed, he puts his strength to rude proofs in the many lessons which he always gave, and the many hours he spent at his own Piano. (Liszt and Cook 1863/2005: 47)

1.1.1 Chopin e o movimento Romântico

As mudanças nos ideais e concepções artísticas operadas no século XIX ganharam corpo no movimento apelidado de Romantismo. Chopin, como um dos artistas activos na criação artística desse período, não se absteve de participar nesse movimento. Esta participação foi descrita por Liszt da seguinte forma:

Pouco depois da sua chegada a Paris, em 1832, uma nova escola foi formada tanto na literatura como na música, e novos talentos apareceram, os quais abanaram com estrépito as juntas das fórmulas antigas. A efervescência política escassamente interrompida dos primeiros anos da revolução de Julho, passou para questões acerca de arte e cartas, as quais atraíram a atenção e o interesse de todas as mentes. O Romantismo estava na ordem do dia; lutavam obstinadamente por e contra ele. Que trégua podia haver entre aqueles que só admitiam a possibilidade de escrever da maneira já estabelecida, e aqueles que pensavam que ao artista deve ser permitido escolher as formas que ele ache mais apropriadas para a expressão das suas ideias... (Liszt e Cook 1863/2005: 72-73)⁸

O compromisso de Chopin com o movimento romântico está também bem patente na seguinte observação de Liszt:

Durante os anos em que esta campanha do Romantismo durou, (...), Chopin permaneceu invariável nas suas predilecções, bem como nas suas repulsas. Ele não admitia nenhum compromisso com aqueles que, na sua opinião, não representavam suficientemente o progresso e que, na sua recusa de renunciarem ao desejo de disporem da arte em proveito do negócio, na sua perseguição de efeitos transitórios, de sucesso ganho só pelo espanto da audiência, não davam provas de sincera devoção ao progresso. (Liszt e Cook 1863/2005: 74)⁹

O Romantismo, como movimento, foi bastante diversificado nas formas que assumiu e nas características das personalidades que lhe deram corpo. O tempo conferiu a essa diversidade uma imagem homogénea, amalgamando os aspectos divergentes, todavia,

⁸ Shortly after his arrival in Paris, in 1832, a new school was formed both in literature and music, and youthful talent appeared, which shook off with éclat the yoke of ancient formulas. The scarcely lulled political effervescence of the first years of the revolution of July, passed into questions upon art and letters, which attracted the attention and interest of all minds. *Romanticism* was the order of the day; they fought with obstinacy for and against it. What truce could there be between those who would not admit the possibility of writing in any other than the already established manner, and those who thought that the artist should be allowed to choose such forms as he deemed best suited for the expression of his ideas... (Liszt and Cook 1863/2005: 72-73)

⁹ During the years which this campaign of Romanticism lasted, (...), Chopin remained invariable in his predilections, as well as in his repulsions. He did not admit the least compromise with those who, in his opinion, did not sufficiently represent the progress, and who, in their refusal to relinquish the desire of displaying art for the profit of the trade, in their pursuit of transitory effects, of success won only from the astonishment of the audience, gave no proof of sincere devotion to progress. (Liszt and Cook 1863/2005: 74)

alguns aspectos são consensuais. São esses que nos permitem avaliar de que forma Chopin o protagonizou. Deduzo que este movimento se caracterizou, então, pelos seguintes ideais:

- O fascínio pelo passado a que se opunha o desejo de quebrar os laços com o passado recente;
- Individualismo, que levou a que muitos artistas deste período encontrassem uma linguagem própria, à margem dos cânones aceites;
- Nacionalismo, em que os artistas deste período pensaram encontrar uma pureza primordial, um refúgio para a realidade cada vez mais complexa;
- A atracção pelo mórbido, que se traduzia pelo fascínio pela morte e pela noite.

As composições de Chopin, tal como a sua vida reúnem estas características. Assim, podemos afirmar que Chopin encarnou a figura do artista do período Romântico. O fascínio pelo passado, em especial pela Idade Média foi, portanto, uma das características deste movimento. Isso mesmo nos diz Henri Peyre (1901-1988), quando declara:” Uma das aquisições mais enriquecedoras que devemos ao Romantismo (...) é que alargou enormemente o nosso gosto e o nosso prazer cultural ao fazer reviver o passado...” (Peyre 1995: 130) Nesta última afirmação vemos uma característica que, apesar de ser comum a outras épocas, teve especial importância no período Romântico, a procura de refúgio no passado, um passado primeiro idealizado, mas que à medida que o século XIX terminava, se quis mais objectivo. Também na música o renascimento do interesse pelo passado aconteceu. Dado que a Idade Média não fornecia muitos exemplos de música instrumental, esse interesse foi direccionado, em especial, para o Barroco e período Clássico. Desse modo, assistiu-se a um recrudescimento de concertos de música desses períodos e à publicação de recolhas de obras de autores do passado, como aquelas efectuadas por Czerny e Clementi, que incluíam peças de Bach, Scarlatti, e Haendel.

Um dos principais impulsionadores deste interesse pela música do passado, na geração de Chopin, foi Félix Mendelsohn-Bartholdy. Os dois compositores cruzaram-se pela primeira vez em 1828, em Berlin (Chopin e Voyrich 1988: 44), mas só posteriormente, se conheceram e desenvolveram amizade um pelo outro, tendo Chopin visitado Mendelssohn em 1834-35. O interesse de Mendelssohn pela música do passado, encontra-se ilustrado na seguinte passagem de uma carta sua para a irmã, datada de 1833:

Eu tomei o gosto de viajar pelos meus domínios em busca de boa música; então, depois da Associação Coral na Quarta-feira, eu entrei numa carruagem e segui para Elberfeld, onde descobri o “Improperia” de Palestrina e os Misereres de Allegri e Bai, e também a partitura e as partes vocais da “Alexander’s Feast” [n.t. – de G. Haendel], a qual eu carreguei em seguida, e segui para Bona. (...) Eu encontrei algumas coisas esplendidas, e trouxe comigo seis Missas de Palestrina, uma de Lotti, e uma de Pergolesi, e Salmos de Leo e Lotti, etc. etc. Por fim, em Colónia eu fui bem-sucedido em encontrar as melhores peças antigas Italianas que eu conheço, particularmente dois motetes de Orlando Lasso, que são maravilhosamente belos, e ainda mais profundos e amplos que os dois “Crucifixus” de Lotti. Um destes, “Populus meus”, iremos cantar na Igreja na próxima Sexta-feira. (Mendelssohn e Wallace 1864/2006: 10)¹⁰

Chopin, que seguia esta nova tendência procurava, sempre que possível, aprofundar o seu conhecimento pela música do passado, por curiosidade, mas também para assim adquirir uma legitimidade que a sua educação musical, arredada do contacto com os grandes mestres, não lhe fornecia. Ao contrário de Liszt que tinha estudado com Czerny, que tinha estudado com Beethoven, que havia sido discípulo de Joseph Haydn (1732-1809), Chopin só tinha tido professores relativamente obscuros e procurava, assim, colmatar esta falha e ligar-se a essa tradição. É esta a razão, talvez, para ter ponderado ter aulas com Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), discípulo de Clementi. A admiração provocada pela sobriedade da forma de tocar deste, em conjunto com a sua ascendência musical, num primeiro momento produziram a seguinte afirmação de Chopin, presente na carta para Tytus Wojciechowski (1808-1879), em 12 de Dezembro de 1831:

...eu conheci Rossini, Cherubini, Baillot, etc. – também Kalkbrenner. Não acredito como estava curioso acerca de Herz, Liszt, Hiller, etc. - Eles valem todos zero ao lado de Kalkbrenner. Eu confesso que toquei como Herz, mas gostaria de tocar como Kalkbrenner. Se Paganini é a perfeição, Kalkbrenner é seu igual, mas num estilo completamente diferente. (Chopin e Voynich 1988: 154)¹¹

¹⁰

I took a fancy to travel through my domains in search of good music; so, after the Choral Association on Wednesday, I got into a carriage and drove off to Elberfeld, where I hunted out Palestrina’s “Improperia,” and the Misereres of Allegri and Bai, and also the score and vocal parts of “Alexander’s Feast,” which I carried off forthwith, and went on to Bonn. (...) I found some splendid things, and took away with me six Masses of Palestrina, one of Lotti, etc. etc. At last, in Cologne I succeeded in finding out the best old Italian pieces which I as yet know, particularly two motets of Orlando Lasso, which are wonderfully fine, and even deeper and broader than the two “Crucifixus” of Lotti. One of these, “Populus meus,” we are to sing in church next Friday. (Mendelssohn and Wallace 1864/2006: 10)

¹¹

...I have met Rossini, Cherubini, Baillot, etc. – also Kalkbrenner. You would not believe how curious I was about Herz, Liszt, Hiller, etc. – They are all zero beside Kalkbrenner. I confess that I have played like Herz, but would wish to play like Kalkbrenner. If Paganini is perfection, Kalkbrenner is his equal, but in quite another style. (Chopin and Voynich 1988: 154)

Rapidamente, no entanto, o encanto produzido se desvaneceu perante o regime de estudo proposto por Kalkbrenner e a duração deste:

Três anos é muito tempo; demasiado; mesmo Kalkbrenner o admite, agora que examinou o caso mais de perto; o que o deve convencer que um *virtuoso* genuíno, de mérito reconhecido, não conhece a inveja. Mas eu estaria disposto a segui-lo por três anos, se, ao menos, tal me permitir dar um grande passo em frente no que me propus. Eu compreendo o suficiente para não me tornar uma cópia de Kalkbrenner; nada interferirá com o meu desejo, talvez excessivamente presunçoso, mas, pelo menos, não ignóbil de criar um novo mundo para mim; e se eu trabalhar, poderá significar uma posição mais duradoura. (Chopin e Voynich 1988: 160-161)¹²

A sua amizade com o construtor de pianos Camille Pleyel (1788-1855) encontra, também, outro fundamento, para além das meras razões comerciais. Esse relaciona-se com o facto de ele ser filho de Ignaz Pleyel (1757-1831), que foi aluno de J. Haydn, o qual lhe teria passado o conhecimento da tradição vienense. A seguinte declaração relativa a Camille Pleyel vem apoiar esta opinião: “Legouvé (I, p. 375) relata uma declaração pouco conhecida: ‘Chopin dizia frequentemente, “Só existe um homem hoje em dia que sabe como tocar Mozart, é Pleyel, e quando lhe apetece tocar em conjunto comigo uma sonata, é uma lição para mim.”’ (Eigeldinger 2010: 136 n. 142) ¹³ Como apologista deste conhecimento da música de épocas anteriores, Chopin não só fazia os seus alunos tocarem obras de mestres do passado como era ele próprio intérprete dessas composições. Exemplo disto é a escolha de um trio com piano de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) como peça de abertura para a sua última aparição pública em Paris, em Fevereiro de 1848.

Ao mesmo tempo, no século XIX, em paralelo com fenómenos como o da industrialização e globalização do comércio e mesmo dos fenómenos culturais (constituindo F. Liszt um bom exemplo desse aspecto; não nos esqueçamos que foi ele o primeiro interprete a calcorrear todo o continente europeu, tendo dado concertos na Rússia, Turquia e Portugal, e, conseqüentemente a publicitar os novos instrumentos) surge o nacionalismo. Este fenómeno é tanto mais relevante, porque Chopin era também filho de

¹² Three years are a long time; too long; even Kalkbrenner admits that, now that he has examined more closely; which should convince you that a genuine virtuoso of proved worth knows no jealousy. But I would be willing to stick to it for three years, if that will only enable me to take a big step forward in what I have undertaken. I understand enough not to become a copy of Kalkbrenner; nothing will interfere with my perhaps overbold but at least not ignoble desire to create a new world for myself; and if I work, it is in order to have a firmer standing. (Chopin and Voynich 1988: 160-161)

¹³ Legouvé (I, p. 375) relates a little-known statement: ‘Chopin often said, “There is only one man today who knows how to play Mozart, that’s Pleyel, and when he feels like playing a duet sonata with me, it’s a lesson for me.”’ (Eigeldinger 2010: 136 n. 142)

duas culturas e um expatriado. Na sua criação, a par de uma sofisticação de linguagem, própria de um indivíduo cosmopolita, aparecem motivos melódicos e formas de cariz nacional, como sejam a Mazurka e a Polca. Alfred Cortot (1877-1962) coloca assim a questão do refinamento da arte de Chopin por via do seu contacto com a vida na capital francesa:

Em que medida as suas relações com o saint-simonien Pierre Leroux, com o teólogo revolucionário Lamennais, com Balzac, *maelstrom* vivo das ideias e dos costumes do seu tempo, com Victor de Laprade, Edgar Quinet, Legouvé, os irmãos Arago, Louis Blanc, para só citar alguns daqueles que ele é levado a encontrar quase quotidianamente, pesam na natureza das suas reflexões, na transformação insensível das suas aspirações estéticas? Seria tão imprudente imaginá-lo como pouco clarividente não o entrever. (Cortot 1949/2010: 106-107) ¹⁴

Mas apesar de qualquer influência que possa ter tido o meio em que vivia, Chopin permanecia fiel à sua individualidade. Esta obstinação, este permanecer único, individual nas suas escolhas, original na sua linguagem criativa é, porventura, uma das características mais próprias do artista Romântico. Podemos entender até que ponto Chopin foi a encarnação do ideal do individualismo pelos seguintes testemunhos daqueles que com ele privaram: “Nos grandes modelos e *chefs-d’œuvre*, ele só procurava o que estava em sintonia com a sua alma.” (Liszt e Cook 1863/2005: 93)¹⁵ Ou, ainda, no comentário de George Sand, pseudónimo da escritora Amandine Dupin (1804-1876): “Tudo o que ele vê como excêntrico ofende-o. Ele fecha-se na estreiteza das suas convicções. Estranha anomalia! O seu génio é o mais original e individual que existe. Mas ele não aceita que lho digam.” (Sand 1873: 81)¹⁶ Esta descrição dá-nos uma prova da genuinidade da sua personalidade artística original, ou seja, diferente dos estereótipos da época.

Por último, a atracção pelo mórbido está patente na composição de duas Marchas Fúnebres e pelo facto de se fazer acompanhar pelo *Requiem* de Mozart, o qual, a seu pedido, foi a música tocada no seu funeral. Esta característica, bem romântica, emana da

¹⁴ Dans quelle mesure ses relations avec le saint-simonien Pierre Leroux, avec le théologien révolutionnaire Lamennais, avec Balzac, maelström vivant des idées et des mœurs de son temps, avec Victor de Laprade, Edgar Quinet, Legouvé, les frères Arago, Louis Blanc, pour ne citer que quelques-uns de ceux qu’il est appelé à rencontrer presque quotidiennement, pèsent-elles sur la nature de ses réflexions, sur la transformation insensible de ses aspirations esthétiques ? Il serait aussi imprudent de l’imaginer que peu clairvoyant de ne pas l’entrevoir.

¹⁵ In the great models and *chefs-oeuvre*, he only sought that which was in correspondence with his own soul. (Liszt and Cook 1863/2005: 93)

¹⁶ Tout ce qui lui paraît excentrique le scandalise. Il s’enferme dans tout ce qu’il y a de plus étroit dans le convenu. Étrange anomalie ! Son génie est le plus original et le plus individuel qui existe. Mais il ne veut pas qu’on le lui dise. (Sand 1873: 81)

sua pessoa para a sua música. Os seus Nocturnos, já não são meras composições, ampliações das obras de John Field, mas estados de alma influenciados pela sua constituição frágil. Este aspecto levou a que Field descrevesse a sua música como saída do quarto de um doente. Por todos estes motivos, Chopin e a sua música constituem paradigmas da arte Romântica.

1.1.2 O anjo Ariel

Chopin, um anjo criador, assim aparece descrito na crítica, de 20 Fevereiro de 1848, da *Gazette musicale*, ao último concerto, realizado a 16 de Fevereiro, na Sala Pleyel, em Paris:

Um concerto do Ariel dos pianistas é coisa demasiado rara para que seja dado, como todos os outros concertos, abrindo de par em par as portas a quem quer que seja que queira entrar. Para este uma lista tinha sido feita: cada um inscrevia aí o seu nome, mas ninguém estava certo de obter o precioso bilhete. Era preciso ter protecções para ser admitido no Santo dos Santos, para obter o favor de depor a sua oferenda, e, no entanto, essa oferenda era de um Louis. Mas quem não tem um Louis a mais na sua bolsa quando se trata de escutar Chopin? (Cortot 1949/2010: 172-173)¹⁷

De facto, o compositor, que apesar da união com a escritora George Sand, nunca teve descendência conhecida, era descrito pela sua enteada Solange Clésinger (1828-1899) como ‘o sem sexo’ (Kallberg in Rink/Samson 2006: 64). A ambiguidade da sua sexualidade já foi referida, nomeadamente por Jeffrey Kallberg no texto *Small fairy voices: sex, history and meaning in Chopin* (Rink e Samson 2010: 50-71), sendo que, simultaneamente se sabe que não era indiferente aos encantos femininos. Talvez uma explicação para esta faceta do compositor esteja expressa, de forma mais clara, no seguinte desabafo:

¹⁷ Un concert de l’Ariel des pianistes est chose trop rare pour qu’on le donne, comme tous les autres concerts, en ouvrant à deux battants les portes à quiconque veut entrer. Pour celui-ci une liste avait été dressée : chacun y inscrivait son nom, mais chacun n’était pas sûr d’obtenir le précieux billet. Il fallait des protections pour être admis dans le Saint des Saints, pour obtenir la faveur de déposer son offrande, et pourtant cette offrande était d’un louis. Mais qui n’a pas un louis de trop dans sa bourse lorsqu’il s’agit d’entendre Chopin ? (Cortot 1949/2010: 172-173)

Mesmo se eu ficasse enamorado de alguém, como eu teria prazer em ficar, não casaria, porque não teríamos nada para comer nem onde viver. (...) É suficientemente mau destruir-me sozinho, mas dois juntos, essa é a maior desgraça. Eu posso definhir num hospital, mas não deixarei para trás uma mulher a passar fome. (Chopin e Voynich 1988: 397)¹⁸

As razões para que Chopin tenha sido comparado a um anjo, logo a um ente assexuado, podem estar relacionadas tanto com o seu aspecto físico, a que a doença dava um aspecto frágil, como à natureza etérea das suas composições e forma de interpretar. Referindo-se à aparência de Chopin, Liszt, com o estilo de escrita da época, compara novamente Chopin a um anjo, no seguinte comentário:

Era mais como as criações ideais com as quais a poesia da Idade Média adornava os templos Cristãos: um belo anjo, com uma forma pura e delicada como um jovem deus do Olimpo, com uma face como uma majestosa mulher cheia de mágoa, e como a coroar tudo isto, uma expressão ao mesmo tempo terna e severa, casta e apaixonada. (Liszt e Cook 1863/2010: 84)¹⁹

Mas, de facto, as suas criações, tais como as de Scriabin, são, por vezes, tão etéreas, tão pouco desta terra e têm um arrebatamento que ultrapassa o material. A natureza etérea das suas composições é também descrita por Liszt nos seguintes termos:

Estes poemas fugidios são tão idealizados, apresentados de forma tão frágil e atenuada, que dificilmente parecem pertencer à natureza humana, mas antes a um mundo de fadas, desvelando as indiscretas confidências de Peris, Titánias, e Arieis, de Rainhas Mab, dos génios do ar, da água, e do fogo, - como nós, sujeitos a desapontamentos amargos, a invencíveis desgostos. (Liszt e Cook 1863/2005: 41)²⁰

Chopin encarava a arte pela arte *l'art pour l'art*, que foi um conceito comum entre os artistas do século XIX. Esta preocupação de seguir um princípio estético, nem sempre produtivo em termos materiais, contrariava a tendência de estandardizar e sistematizar todas as áreas humanas de actividade, que Max Weber (1864-1920) descreveu como um

¹⁸ Even if I could fall in love with someone, as I should be glad to do, still I would not marry, for we should have nothing to eat and nowhere to live. (...) It's bad enough to go to pieces alone, but two together, that is the greatest misfortune. I may peg out in a hospital, but I won't leave a starving wife behind me. (Chopin and Voynich 1988: 397)

¹⁹ It was more like the ideal creations with which the poetry of the middle ages adorned the Christian temples: a beautiful angel, with a form pure and slight as a young god of Olympus, with the face like that of a majestic woman filled with divine sorrow, and as the crown of all, an expression at the same time tender and severe, chaste and impassioned. (Liszt and Cook 1863/2010: 84)

²⁰ These fugitive poems are so idealized, rendered so fragile and attenuated, that they scarcely seem to belong to human nature, but rather to a fairy world, unveiling the indiscreet confidences of Peris, of Titánias, of Ariels, of Queen Mabs, of the Genii of the air, of water, and of fire, - like ourselves, subject to bitter disappointments, to invincible disgusts. (Liszt and Cook 1863/2005: 41)

fenómeno de racionalização e de associar sucesso com lucro. Podemos ver neste aspecto outra faceta da ambiguidade do Romantismo. A este propósito, a posição de Chopin está bem clara na seguinte citação retirada da sua correspondência para W. Grzymala:

...Arte, aqui [n. t. – refere-se à Inglaterra], significa pintura, escultura e arquitetura. A música não é uma arte e não é apelidada de arte; Música é uma profissão, não uma arte, e ninguém fala de nenhum músico como sendo um artista, porque na sua língua e usos é algo diferente de arte; é uma profissão. (...) Esta gente estranha toca pela beleza, mas ensinar-lhes coisas decentes é uma anedota.” (Chopin e Voynich 1988: 394)²¹

Nesta faceta Chopin afasta-se, porventura, de Bach, que além de pertencer a uma família de músicos, encarava a arte, como acontecia com muitos outros artífices na Idade Média e Renascença, como um mister, o saber fazer algo.

1.2 A dupla face de Janus

O século XIX foi um cadinho de contradições que, eventualmente, levaram ao mundo actual. Uma dessas contradições foi a atracção pelo passado, a que se opunha, pelo menos aparentemente, a procura de originalidade e consequente destruição dos símbolos e meios de construir a arte do passado (ou a sua linguagem). Na música, esta redescoberta do passado foi materializada em edições de obras antigas e concertos dessas mesmas obras. Posteriormente, iniciou-se a utilização de instrumentos da época, como o cravo. Um dos pupilos de Chopin, Thomas Tellefsen (1823-1874) foi dos primeiros a recuperar o Cravo e a utilizá-lo em concertos de música antiga.

Um bom exemplo deste reavivar do interesse pela música antiga foram os concertos históricos, como descrito por Jim Samson: “De meados de 1830 em diante, quando o primeiro dos ‘Concertos Históricos’ foi realizado em Paris, o interesse em interpretações de música antiga cresceu de forma constante.” (Samson 2004: 28)²² A seguinte descrição do conteúdo destes eventos ajuda a esclarecer o repertório abordado e de que forma os intérpretes de então perseguiram já o ideal da autenticidade histórica: “As séries de concertos por Moscheles incluíam prelúdios e fugas de Bach, sonatas de Scarlatti

²¹ Art, here, means painting, sculpture and architecture. Music is not art and is not called art...Music is a profession, not an art, and no one speaks or writes of any musician as an artist, for in their language and customs it is something else than art; it is a *profession*. (...) These queer folk play for the sake of beauty, but to teach them decent things is a joke. (Chopin and Voynich 1988: 394)

²² From the mid 1830s onward, when the first ‘Historical Concerts’ were held in Paris, interest in the performance of earlier music steadily increased. (Samson 2004: 28)

(incluindo a ‘Fuga do Gato’) tocadas num cravo, sonatas de Weber e Beethoven, extractos das *Canções sem palavras* de Mendelssohn e estudos do próprio Moscheles’.” (Samson 2004: 29)²³ Também Liszt seguiu esta nova tendência, como descreve José Vianna da Motta (1868-1948):

Foi em Viena [1838] que Liszt, sentindo-se em contacto com um público culto, que vibrava mais intensamente com a música elevada, começou a incluir obras de Händel, Scarlatti, Schubert, Chopin, e mais tarde também de Bach (Liszt foi o primeiro pianista que tocou em público as 30 variações de Bach), dando o exemplo aos colegas de não se limitarem ao repertório de virtuosismo. E – habituou-se a tocar de cor (o que antes dele ninguém ousava). (Vianna da Motta 1945: 78)

Chopin nutria por esta música do passado uma grande curiosidade e interesse e tomava contacto com ela sempre que podia, com prazer, o que está patente na sua correspondência para Stefan Witwicki (1801-1847), datada da Páscoa de 1845, Paris: “Tenho pena que não possas estar connosco e Delacroix esta noite no Conservatório, para ouvir A Criação de Haydn. É só o segundo concerto a que vamos este ano; o primeiro foi antes de ontem, com o Requiem de Mozart.” (Chopin e Voynich 1988: 281)²⁴

No que diz respeito a George Haendel (1685-1759), existe uma referência numa carta de F. Mendelssohn, proveniente de Leipzig e datada de 6 de Outubro de 1835, que não só nos dá a certeza que contactou com a sua música, como a apreciou: “A minha colecção das obras de Haendel chegou antes da partida de Chopin, e foram uma fonte de prazer verdadeiramente infantil para ele; mas são de facto tão belas que estou encantado com elas; trinta e dois grandes volumes....” (Mendelssohn e Wallace 1864/2006: 83)²⁵

Outro testemunho do interesse de Chopin pela música antiga está patente na correspondência com a sua aluna Mlle de Rosières (1805-1865), de 1846, Nohant: “Se alguma vez mandares alguma coisa para aqui, podias por favor incluir a minha pequena partitura do Requiem de Mozart, que eu deixei no No. 5 (ou No. 9), e que está com o

²³ The series by Moscheles included preludes and fugues by Bach, Scarlatti sonatas (including the ‘Cat’s Fugue’) played on a harpsichord, sonatas by Weber and Beethoven, extracts from Mendelssohn’s *Songs without Words* and Moscheles’ own studies. (Samson 2004: 29)

²⁴ I am sorry you cannot be with us and Delacroix this evening at the Conservatoire, to hear Haydn’s Creation. It is only the second concert we are attending this year; the first was yesterday, with *Mozart’s requiem*. (Chopin and Voynich 1988: 281)

²⁵ My collection of Haendel’s works arrived before Chopin’s departure, and were a source of quite childish delight to him; they really are so beautiful that I am charmed with them; thirty-two great folios... (Mendelssohn and Wallace 1864/2006: 83)

Stabat [n.t. – refere-se ao *Stabat Mater* de Pergolesi].” (Chopin e Voynich 1988: 305)²⁶
Chopin tinha sempre consigo uma pequena edição do Requiem de Mozart.

As referências às obras de outros compositores tocados por Chopin, fornecem-nos uma pista importante para as suas influências no âmbito musical. Sabemos, então, que ele apreciava Bach e Mozart. Àcerca deste último Liszt diz-nos: “A admiração respeitosa que Chopin sentia pelo génio de Mozart, induziu-o a pedir que o seu *Requiem* fosse executado nas suas exéquias; este pedido foi cumprido.” (Liszt e Cook 1863/2005: 123)²⁷ A confirmar este apreço pela música de Mozart encontra-se o seguinte relato do programa do último concerto de Chopin, em Paris [16/02/1848]:

O programa anunciava em primeiro lugar um Trio de Mozart que Chopin, Allard e Franchomme executaram de maneira que jamais escutámos de forma tão bela. Depois Chopin tocou Estudos, Prelúdios, Mazurkas, Valsas. Ele tocou de seguida a sua bela Sonata [n. t. - Sonata em sol menor, Op. 65] com Franchomme. (Cortot 2010: 174)²⁸

Quanto à sua ligação com a música de Bach, esta encontra-se relatada nos capítulos que lhe são dedicados. Não é, todavia, demais referir que não se conhecendo um testemunho da influência directa de Mozart na obra de Chopin (alguma característica idiossincrática comum aos dois compositores, dado que o uso da dissonância não é, por si só, exclusivo, nem significativo na produção de Chopin), se excluirmos as variações sobre o tema da ópera *Don Giovanni*, para piano e orquestra; já a utilização de fórmulas composicionais com o cunho de Bach são várias, além dos testemunhos que nos afirmam que Chopin não só interpretava as obras para teclado solo de Bach como as utilizava como material de estudo e pedagógico de eleição. Era, por isso, uma influência muito mais orgânica do que apenas estética. Podemos, porém, encontrar uma linha da influência de Bach que remonta a Mozart e Beethoven. Os seguintes relatos ajudam a esclarecer de que forma Mozart e Beethoven estudaram e interpretaram Bach, sendo por ele influenciados.

²⁶ If you are *ever* sending anything here, would you please include my little score of the *Mozart Requiem*, which I left at No. 5 (or No. 9), and which is with the Stabat. (Chopin and Voynich 1988: 305)

²⁷ The respectful admiration which Chopin felt for the genius of Mozart, had induced him to request that his *Requiem* should be performed at his obsequies; this wish was complied with. (Liszt and Cook 1863/2005: 123)

²⁸ Le programme annonçait d’abord un Trio de Mozart que Chopin, Allard et Franchomme ont exécuté de manière qu’on désespère de l’entendre jamais aussi bien. Puis Chopin a joué des Études, des Préludes, des Mazurkas, des Valses. Il a dit ensuite sa belle Sonate avec Franchomme. (Cortot 2010: 174)

Em Viena, Mozart teve a oportunidade de travar conhecimento com outras obras de Bach [n. do t. – para além das obras vocais]. Numa carta datada de 10 de Abril de 1782, Mozart relata que todos os domingos ao meio-dia vai a casa do Barão van Swieten ‘e aí nada mais é tocado para além de Händl e Bach.’ O próprio Mozart arranjou para cordas cinco fugas de Johann Bach – do Cravo bem-temperado e da arte da fuga – e uma de Wilhelm Friedemann, e compôs Adágios introdutórios para quatro delas. Ele próprio também se aventurou a escrever um prelúdio e fuga como o primeiro de um conjunto de seis dedicados ao barão. (David/Mendel 1998: 488) ²⁹

Para além destas obras, há também a conhecida *Fuga para dois pianos K. 426*. A reforçar o conhecimento e estudo da obra de Bach por parte de Mozart existe o seguinte comentário a acompanhar o envio destas novas composições para a sua irmã: “O barão van Suiten, a casa de quem eu vou todos os domingos, deixou-me levar para casa todas as obras de Händl e Sebastian Bach, depois de eu as ter tocado todas para ele.” (David/Mendel 1998: 489) ³⁰ Chopin, como grande admirador de Mozart, com certeza que não passou ao lado deste facto, tanto mais que uma das suas obras preferidas, o *Requiem*, integra elementos bachianos, em especial a Fuga do “Kyrie”. Neste âmbito, é interessante constatar que Mozart utiliza elementos do *Prelúdio e Fuga BWV 853*, de J. S. Bach, no primeiro andamento da sua *Sonata KV 292*, tal como Chopin faz no *Estudo op. 25 no. 7*, como é referido na alínea 3.2.2.

A admiração e o estudo da música de Bach estão, também, patentes na obra de Beethoven, outro dos compositores que Chopin estimava. Para além de ter tocado, pelo menos, a sua *Sonata em lá bemol op. 26*, Chopin copiou a estrutura desta obra na segunda *Sonata op. 35*, com um Scherzo no segundo andamento, uma Marcha fúnebre no terceiro e o ultimo andamento, tal como em Beethoven a fazer lembrar um Prelúdio na figuração utilizada (no caso de Beethoven há mesmo o recurso à inversão da célula melódica inicial). Beethoven é também relevante, porque Chopin parece ter seguido, em parte, a edição de Czerny na abordagem do *Das Wohltemperierte Klavier*. Este foi aluno de Beethoven e na nota explicativa da sua edição de 1830 desta obra de Bach, diz:

²⁹ In Vienna, Mozart had had opportunity to become acquainted with other works of Bach. In a letter to his father dated April 10, 1782, Mozart reports that every Sunday at noon he goes to Baron van Swieten’s house “and there nothing is played but Händl and Bach.” Mozart himself arranged for strings five fugues by Johann Sebastian-from *The Well-Tempered Clavier* and the Art of Fugue-and one by Wilhelm Friedemann, and composed introductory adagios for four of them. He also ventured to write a prelude and fugue himself, as the first of a projected set of six, to be dedicated to the baron. (David/Mendel 1998: 488)

³⁰ Baron van Suiten, to whom I go every Sunday, has let me take all the works of Händl and Sebastian Bach home, after I played them through for him. (David/ Mendel 1998: 489)

Indicámos o andamento e estilo (1) a partir de uma consideração do carácter inconfundível de cada andamento; (2) de uma memória vívida da forma como escutámos muitas das fugas tocadas pelo grande Beethoven; e (3) por fim, tirando partido das ideias que ganhámos do estudo paciente desta incomparável obra durante mais de 30 anos. (David/Mendel 1998: 491) ³¹

Claro que o facto de Czerny fazer remontar a sua concepção dos Prelúdios e Fugas a Beethoven pode ser uma mera forma de prestar homenagem ao seu Mestre, associar-se ao seu nome e mostrar humildade na apresentação, da mesma forma que se utiliza a citação de um nome conhecido. Mas, dado que Beethoven inicialmente foi reconhecido pela sua interpretação do *Das Wohltemperierte Klavier*, que de facto conhecia a fundo, não é de estranhar que tenha influenciado a edição de Czerny. Assim sendo, é pertinente afirmar que Bach chegou a Chopin e influenciou-o através de Beethoven. Esta relação é tanto mais viável por Chopin ter conhecido Czerny em 1829, em Viena, pouco tempo antes deste ter editado os *48 Preludios e Fugas* de Bach.

A marca de Bach na obra de Beethoven está particularmente presente nas últimas Sonatas para piano e Quartetos de cordas. Mas mais relevante é o facto de o compositor interpretar em público Prelúdios e Fugas do *Das Wohltemperierte Klavier*, como é descrito na crítica de Christian G. Neefe: “Ele toca muito fluentemente e de forma poderosa no teclado, lê muito bem à primeira vista, e, para dizer tudo numa palavra, ele toca a maior parte do Cravo bem-temperado de Sebastien Bach, que Mr. Neefe lhe colocou nas mãos.” (David/Mendel 1998: 489) ³² Também relevante é o facto de, aquando da sua morte, terem sido encontrados entre os seus pertences “...Motetes de Bach, o Cravo bem-temperado, três livros do *Clavier-Übung*, as Invenções e Sinfonias, e a Toccata em ré maior.” (David/Mendel 1998: 490-491) ³³

A obra de Chopin pode ser vista, portanto, como um elo de ligação entre o passado, personificado aqui, principalmente, pela figura de J. S. Bach, e os compositores posteriores. Esta dialéctica é constatada por Jean-Jacques Eigeldinger, quando escreve:

³¹ We have indicated the time and style (1) from a consideration of the unmistakable character of each movement; (2) from a vivid recollection of the manner in which we have heard many of the fugues played by the great Beethoven; and (3) lastly, by profiting from the ideas that we have gained during more than 30 years' patient study of this incomparable work. (David/Mendel 1998: 491)

³² He plays very fluently and powerfully on the clavier, reads very well at sight, and, to say everything in a word, he plays most The Well-Tempered Clavier by Sebastian Bach, which Mr. Neefe has placed in his hands. (David/Mendel 1998: 489)

³³ Bach's motets, *The Well-Tempered Clavier*, three books of the *Clavier-Übung*, the Inventions and Sinfonias, and the Toccata in D minor. (David/Mendel 1998: 490-491)

Ao mesmo tempo, estas peças antigas [n.t.-Sonata op. 4, Variações op. 2 e os dois concertos op. 21 e 11] são como que um Janus de dupla-face olhando para trás para a herança de Bach e, como veremos, para a frente para o futuro de Liszt/Wagner e Debussy (quase à revelia das próprias intenções do compositor). A imersão de Chopin num modo contrapontístico de pensar inspirado por Bach é, então, tanto um estímulo como uma âncora. (Eigeldinger *in* Rink/Samson 2006: 119)³⁴

E, de facto, encontram-se evidências desta dupla influência (Bach/Chopin) em Claude-Achille Debussy (1862-1918) e Alexander Scriabin (1872-1915), as quais se encontram ilustradas no capítulo intitulado ‘Práticas interpretativas na actualidade’ na alínea ‘Papel na produção musical do séc. XX’.

1.2.1 Chopin e os seus predecessores

Chopin, como testemunha o seu pupilo Mikuli, para além das suas obras, tocava também peças de alguns dos seus predecessores próximos:

Naturalmente Beethoven estava também perto do seu coração. Chopin tinha particular prazer em tocar as obras de Weber, particularmente o *Concertstück* e as Sonatas em lá bemol maior e mi menor; a Fantasia de Hummel, Septeto e Concertos; o Concerto em lá bemol maior de Field e os seus Nocturnos, para os quais ele improvisava as mais belas *Fioritures*. (Eigeldinger 2010: 276)³⁵

Chopin, como está patente na sua correspondência, sempre procurou nas obras dos mestres do passado, em particular nos provenientes do espaço cultural germânico, orientação e modelos. Para além de Bach, outros exemplos existem da influência de compositores que o precederam, nomeadamente na tríade Bach-Mozart-Beethoven. Um exemplo da influência de W. A. Mozart são as *Variações op. 2* sobre o tema de *Lá ci dàrem la mano*; e a de Beethoven pode ser encontrada na estrutura da *Sonata op. 35* e também na utilização de uma secção do primeiro andamento do *Trio op. 97 ‘Archduke’*. O interesse pela música barroca por parte de Chopin, na fase final da sua vida, pode

³⁴ At the same time, these early pieces are like a two-faced Janus looking backward to the heritage of Bach and, as we shall see, forward to the future of Liszt/Wagner and Debussy (almost despite the composer’s own intentions). Chopin’s immersion in a contrapuntal, Bach-inspired mode of thought is thus both a stimulus and an anchor. (Eigeldinger *in* Rink /Samson 2006: 119)

³⁵ Naturally, Beethoven was also close to his heart. Chopin took particular pleasure in playing the Works of Weber, particularly the *Concertstück* and the Sonatas in A flat major and E minor; Hummel’s Fantasy, Septet and concertos; Field’s Concerto in A flat major and his Nocturnes, to which he would improvise the most beautiful *Fioritures*. (Eigeldinger 2010: 276)

verificar-se pela composição de obras utilizando formas e métodos de composição desse período. São disso exemplo o *Cânone em fá menor* (Br. 129B), as duas *Bourrés* (Br. 160B) e a *Fuga em lá menor* (Br. 144).

1.2.2 Chopin e os seus contemporâneos

No que respeita a compositores seus contemporâneos é, de facto, mais difícil medir a influência deste ou aquele, na medida em que esta acontecia de forma simultânea e nos dois sentidos. Porém, sabemos por testemunhos dos seus conhecidos e alunos que Chopin apreciava e tocava obras de J. Field, J. N. Hummel (aluno de Mozart) e do seu amigo, Ferdinand Hiller (1811-1885), aluno de Hummel, e também de Ignaz Moscheles (1794-1870). A influência destes autores é especialmente notória no caso dos *Prelúdios op. 67* de Hummel e no seu *Concerto op. 85*. Nesta obra, a figuração inicial faz recordar o tema do primeiro andamento do *Concerto* de Chopin *para piano e orquestra op. 11* (Fig. 1.1) e outros elementos Nos Nocturnos de Field e no seu *Concerto nº 2 em lá bemol maior*.



Fig. 1.1 - J. N. Hummel: Concerto op. 85/F. Chopin: Concerto op. 11

A influência de Field na música de Chopin vai bastante além da utilização do termo Nocturno. A comparação entre os Nocturnos de Field e de Chopin demonstra-nos, de forma clara, até que ponto esta influência é visível. Mais do que isso, Field abriu o caminho para esta forma de compor cheia de fantasia. Como diz F. Liszt na nota introdutória à edição de Julius Schuberth (1804 – 1875), de 18 dos Nocturnos de Field: “Ele abriu a via para todas as produções que apareceram em seguida sob o título de Canções sem palavras, Improvisos, Baladas, etc, etc, e podemos fazer remontar a ele a origem dessas peças destinadas a descrever as emoções individuais e íntimas.” (Liszt in Schuberth 1859: 4, 5)³⁶ É esse o motivo que esteve na génese do seguinte evento: “Em 1875 Nikolai Rubinstein dedicou um concerto às obras de Chopin e Field na Sala da

³⁶ Il a ouvert la voie à toutes les productions qui ont parus ensuite sous le titre de chants sans paroles, Impromptus, Ballades, etc. etc., et on peut faire remonter à lui l'origine de ces pieces destinées à peindre des emotions individuelles et intimes. (Liszt in Shuberth 1859: 4, 5)

Assembleia da Nobreza em S. Petersburgo, demonstrando para Lenz até que ponto ‘Chopin usou Field como modelo’.” (Swartz *in* Rink/Samson 2006: 46-47)³⁷ No entanto, no que diz respeito aos motivos deste comentário, não devemos esquecer que, ao contrário de Field que viveu e acabou por falecer na Rússia, Chopin sempre demonstrou hostilidade, quase preconceito, em relação aos russos, porventura por ser uma das potências ocupantes do seu país natal. Este sentimento é patente no seguinte comentário que dirigiu a Lenz: “Eu apenas lhe encontro um defeito – é Russo!” (Lenz 1899/1995: 46)³⁸ Este comenta esta afirmação dizendo: “Liszt nunca teria dito isto. Era parcial, tacanho; mas era uma pista para a sua natureza.” (Lenz 1899/1995: 46)³⁹ Era natural que Lenz ficasse magoado com o comentário, mas podemos encontrar nele aquela característica de carácter que permitia a Chopin permanecer tão original, tão impermeável, por vezes, ao que o cercava.

No âmbito da componente melódica, a influência do *bel canto* na obra de Chopin encontra fundamento na amizade e admiração demonstrada pelo compositor Vincenzo Bellini (1801-1835). Esta materializou-se nas Variações escritas por Chopin sobre um tema da ópera *I puritani* para a composição conjunta denominada *Hexameron*. Há também a referir, no que respeita à relação de Chopin com o género operático - para o qual nunca contribuiu com nenhuma obra conhecida - o *Grande Duo* em mi maior para violoncelo e piano sobre temas da ópera *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1791-1862). Para além da utilização de temas de óperas, encontram-se reflexos da influência deste género musical, por exemplo, na parte central do *Nocturno op. 48 no. 2*, como pode ser observado no seguinte extracto (Fig. 1.2).



Fig. 1.2 - F. Chopin: Nocturno op. 48 no. 2, comps. 57 – 64

Àcerca desta secção da peça, Chopin teria dito ao seu aluno Adolf Gutmann (1819-1882) que devia ser tocada como se fora um recitativo. (Niecks *in* Eigeldinger 2010: 81)

³⁷ In 1875 Nikolai Rubinstein presented a concert of Chopin and John Field in the Hall of the Assembly of the Nobility in St Petersburg, illustrating for Lenz the extent to which ‘Chopin used Field as a model’. (Swartz *in* Rink/Samson 2006: 46-47)

³⁸ “I have only one default to find with you – you are a Russian!” (Lenz 1899/1995: 46)

³⁹ Liszt would never have said that. It was one-sided, it was narrow; but it was a key to his nature. (Lenz 1899/1995: 46)

No que toca há opinião dos seus contemporâneos acerca de Chopin, o seguinte comentário de Mendelssohn-Bartholdy acerca da forma da sua maneira de tocar é elucidativa: “...como pianista, Chopin é agora um dos melhores de entre todos. Ele produz novos efeitos, como Paganini no seu violino, e consegue passagens maravilhosas, como ninguém antes julgaria praticáveis.” (Mendelssohn e Wallace 1864/2006)⁴⁰ Este testemunho não é apenas uma loa ao intérprete, mas informa-nos da novidade da sua abordagem do piano, por aquele que era um dos músicos mais activos e conhecedores do século XIX.

1.2.3 O reavivar do interesse por J. S. Bach

Como já foi referido, o interesse de Chopin pela obra de Bach pode ser enquadrado na atracção do movimento Romântico pelo passado, em particular pela Idade Média. A apresentação pública da *Paixão segundo S. Mateus* promovida e dirigida por F. Mendelssohn, em 1829, em Berlin, costuma ser apontada como o renascer do interesse por J. S. Bach. No seguimento deste evento, a publicação da obra completa de Bach levada a cabo pela editora C. F. Peters nos anos trinta do século XIX (David e Mendel 1998: 491), e da qual faz parte a edição dos 48 Prelúdios e Fugas por C. Czerny, levou mais longe este reavivar do interesse pela obra de Bach. Esta edição adicionava ao texto musical dedilhações, indicações de agógica e, mesmo, duplicação de notas no baixo (aliás, reproduzidas por Chopin, nas anotações do I volume do *Das Wohltemperierte Klavier* de P. Charazén, na quinta Fuga do I vol.). Só mais tarde, em 1880, seria publicada uma edição *Urtext* pela Academia de Artes de Berlim.

Claro que já Mozart e Beethoven se tinham debruçado sobre a obra de Bach e colhido desse estudo ideias que utilizaram nas suas próprias obras; são disso exemplo as Fugas introduzidas por Beethoven nas suas Sonatas tardias (op. 102 nº 2, 109, 110, 111). Também Czerny compôs Prelúdios e Fugas ao estilo de Bach; são disso exemplo os *Vinte e Quatro Prelúdios e Fugas op. 856* (Fig. 1.3).

⁴⁰ ...as a pianist, Chopin is now one of the very first of all. He produces new effects, like Paganini on his violin, and accomplishes wonderful passages, such as no one could formerly have thought practicable. (Mendelssohn and Wallace 1864/2006)

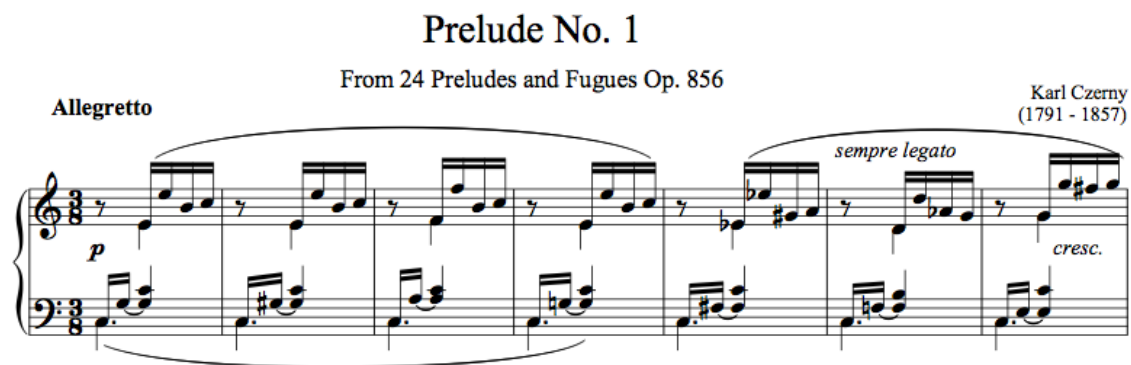


Fig. 1.3 - C. Czerny: Prelúdio op. 856 no. 1, comps. 1-7

Mais tarde, em 1833, foram publicados os *Estudos op. 125* de Hummel, dos quais o no. 3 (Fig. 1.4) é claramente inspirado na *Invenção no. 15 a três vozes* de Bach.



Fig. 1.4 - J. N. Hummel: Estudo op. 125 no. 3, comps. 1 e 2

Mas o grande florescimento de peças utilizando claramente formas bachianas (como por exemplo o Prelúdio e Fuga) ou mesmo o nome BACH (si, lá, dó, si bemol) apareceram depois com Mendelssohn, Liszt e Camille Saint-Saëns (1835-1921). O contributo de Chopin para este reavivar foi mais discreto e limitou-se ao facto de insistir para que os seus alunos estudassem as obras deste Mestre, tendo-as estudado ele próprio e também interpretado em raras ocasiões. Mais relevante foi a utilização de processos de composição comuns em Bach, como o contraponto e a utilização de estruturas harmónicas na construção das composições. Podemos afirmar, por isso, que o contributo de Chopin para o reavivar do interesse por Bach, para além de ter instilado esse interesse nos seus estudantes, foi ter vestido a sua linguagem musical com novas vestes, rejuvenescendo-a. Ao invés de utilizar o nome de Bach como tema, tal como faz Liszt na *Fantasia e Fuga no tema BACH* ou a forma Fuga, Chopin utiliza trechos das suas obras e diversos processos de composição que lhe são característicos para adensar a textura.

2. Chopin e Bach

Os testemunhos do contacto de Chopin com a música de Bach, em particular com os *48 Prelúdios e Fugas* de *Das Wohltemperierte Klavier*, e da importância que lhe dava estão bem presentes na sua carta para J. Fontana, datada de quinta-feira, Agosto de 1839, enviada de Nohant: “Não tendo nada que fazer, estou a corrigir a edição de Paris de Bach; não só os erros do gravador, mas também os erros consagrados por aqueles que é suposto entenderem de Bach (não tenho a pretensão de entender melhor, mas penso que, por vezes, posso adivinhar).” (Chopin e Voynich 1988: 205)⁴¹ Já anteriormente, comentando o seu encontro com August Klengel (1783-1852), em 1829, diz: “De todos os pianistas com quem travei conhecimento, Klengel, que conheci na casa de Pixis, é aquele que prezo mais. Ele tocou-me as suas fugas; podemos afirmar que constituem uma continuação das de Bach; são 48, e igual número de cânones.” (Chopin e Voynich 1988: 66)⁴² Deste comentário, se deduz que Chopin, à data do encontro com Klengel, já conhecia o *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach e, pelo menos, sabia da existência dos dois volumes, senão mesmo os tocava. Este facto não é de estranhar, pois já em 1801 tinha sido publicado o *Das Wohltemperierte Klavier* em Zurique, Bona e Leipzig. (David e Mendel 1998: 491). Pela mesma altura - em 1802 - é publicada a biografia de Bach por Johann Nicolaus Forkel (1749-1818). A estima especial que tinha pela música de Bach está também presente na seguinte carta: “A minha irmã envia-te mil mensagens enternecidas nas suas cartas. Diverte-te com Bach, por mim.” (Nohant, 31 Oct. 1844) – Carta para Mlle. De Rozières. (Chopin e Voynich 1988: 275)⁴³ Bach parece ter sido objecto preferencial da sua atenção e estudo. Não admira, portanto, que tantos elementos da obra de Bach, como o contraponto, uma harmonia rica e funcional que enquadram melodias que, pelo seu cromatismo, ultrapassam por vezes as barreiras tonais, façam parte da linguagem musical de Chopin e a caracterizem. O desejo de dominar a linguagem de Bach leva Chopin a estudar tratados de contraponto. O resultado é visível na linguagem musical em que escreve as suas obras. Esta mesma observação resulta no seguinte comentário, que verifica uma correspondência

⁴¹ Having nothing to do, I am correcting the Paris edition of Bach; not only the engraver's mistakes, but also the mistakes hallowed by those who are supposed to understand Bach (I have no pretensions to understand better, but I do think that sometimes I can Guess). (Chopin and Voynich 1988: 205)

⁴² Of all my pianist acquaintances I am most glad of Klengel, whom I met at Pixis's house in Prague. He played me his fugues; one can say they are a continuation of Bach's; there are 48 of them, and as many canons. (Chopin and Voynich 1988: 66)

⁴³ My sister sends in her letters a thousand affectionate messages for you. Amuse yourself with Bach for me. (Chopin and Voynich 1988: 275)

entre o interesse e estudo de Chopin pela linguagem técnica do contraponto e a utilização deste nas suas obras tardias:

Chopin tinha ficado cada vez mais interessado na polifonia antes de ter trabalhado na Sonata em si menor. A sua veneração por Bach atingiu um apogeu; ele mergulhou no estudo dos tratados de contraponto de Cherubini e Kastner. O resultado é incontestável. O primeiro andamento do Op. 58 contém mais passagens imitativas do que qualquer outra obra de Chopin. A maior parte da sua textura é mais uma associação de linhas contrapontísticas do que uma melodia com acompanhamento. Mais do que isso, aqui a forma do pensamento musical é polifónica. (...) Um aspecto desta abordagem é a convicção de que o que é feito com o tema é muito mais importante do que o tema *é per se*. ” (Leikin in Samson 2004: 176)⁴⁴

Nesta afirmação, encontra-se bem claro que o contraponto, bem como a linguagem musical presente na obra de Chopin, derivam, de forma directa, do interesse deste por Bach e do estudo da sua obra. Esta ideia está presente desde o início da sua actividade artística e, tal como em Beethoven e Mozart, progride no decurso do amadurecimento da sua obra e assume um lugar cada vez mais visível. Um dos exemplos em que esse interesse é mais palpável e desconcertante é a *Fuga em lá menor Br. 144* (fig. 2.1), escrita entre mil oitocentos e quarenta e dois/quarenta e três.



Fig. 2.1 - F. Chopin: Fuga Br. 144, comps. 1 – 9

Outro dado que confirma a importância que Chopin dava à obra de J. S. Bach é-nos dado pela seguinte descrição: “Uma indicação clara da devoção de Chopin é um inventário feito pela sua irmã mais velha dos objectos encontrados no seu apartamento após a sua morte, que menciona, entre outros itens, ‘dois volumes de Bach e Cherubini’.” (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 103)⁴⁵

⁴⁴ Chopin had become increasingly interested in polyphony prior to his working on the B minor Sonata. His veneration for Bach reached an apogee; he immersed himself in studying counterpoint treatises by Cherubini and Kastner. The result is incontestable. The first movement of op. 58 contains more imitative passages than any other of Chopin's works. Most of its texture is a colligation of contrapuntal lines rather than a melody with accompaniment. More than that the way of musical thinking here is polyphonic. (...) One aspect of that approach is the conviction that what is done with a theme is more important than what the theme is *per se*. (Leikin in Samson 2004: 176)

⁴⁵ Clear indication of Chopin's devotion is an inventory made by his elder sister of the objects found in his apartment after his death, which mentions among other things 'two volumes of Bach and Cherubini'. (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 103)

2.1 Chopin como estudante da obra de Bach

No seu livro *La vie de Chopin*, F. Liszt, à parte a inexactidão da cronologia de alguns dados biográficos, que não coincidem com a dada por Édouarde Ganche (1880-1945), dá a seguinte informação, que achou relevante face ao papel de Bach na criação artística de Chopin: “Ele começou o estudo da música muito novo, tendo apenas nove anos quando começou a aprender. Pouco tempo depois foi confiado ao apaixonado discípulo de Sebastian Bach, Żiwna, o qual orientou os seus estudos durante muitos anos de acordo com os modelos mais clássicos.” (Liszt e Cook 1877/2005: 83) ⁴⁶ Ora, no que respeita à idade em que Chopin começou a aprender, Ganche diz que já antes Chopin tinha tocado em público e publicado uma obra, como se pode ler no seguinte trecho: “Aos oito anos publica uma *Polonaise*, (...) Aos nove anos interpreta um concerto num serão de beneficência.” (Ganche 1934: 49) ⁴⁷ De qualquer modo, o comentário de Liszt acerca da instrução de Chopin dá pistas para a forma como esta decorreu e para o papel relevante que a obra de Bach terá ocupado. Liszt, como era seu costume, tenta compreender a psicologia do homem por detrás do artista e, por isso, vai buscar aos anos de formação de Chopin o motivo para o papel que Bach ocupa na sua produção artística.

Para entendermos a forma como este ensino terá sido ministrado podemos utilizar, como referência, o professor de I. Moscheles, Friedrich D. Weber (1766-1842), que estabeleceu a seguinte condição para o aceitar como aluno: “No primeiro ano ele deve tocar só Mozart, no segundo Clementi, e no terceiro Bach; mas só isso...” (Moscheles e Coleridge 1873/2005: 5) ⁴⁸ e que formulava a seguinte pergunta retórica: “Quem existe na terra para além de Mozart, Clementi e Bach?” (Moscheles e Coleridge 1873/2005: 5) ⁴⁹ E Moscheles acrescenta, ainda: “Ele alongar-se-ia, porém, com entusiasmo sobre as belezas de Mozart, regozijar-se-ia com as complexidades e combinações originais de Bach, e interpretá-las-ia por via do seu vasto conhecimento teórico.” (Moscheles e Coleridge 1873/2005: 5, 6) ⁵⁰ Os professores de Chopin, Wojciech Żywny (1756-1842) e Joseph

⁴⁶ He commenced the study of music at an early age, being but nine years old when he began to learn it. Shortly after he was confided to a passionate disciple of Sebastian Bach, Żiwna, who directed his studies during many years in accordance with the most classic models. (Liszt and Cook 1877/2005: 83)

⁴⁷ A huit ans il a publié une *Polonaise*, (...) A neuf ans il interprète un concerto dans une soirée de bienfaisance. (Ganche 1934: 49)

⁴⁸ The first year he must play nothing but Mozart, the second Clementi, and the third Bach; but only that... (Moscheles and Coleridge 1873/2005: 5)

⁴⁹ ‘Who on earth is there, excepting Mozart, Clementi, and Bach?’ (Moscheles and Coleridge 1873/2005: 5)

⁵⁰ He would dwell however with enthusiasm on the beauties of Mozart, rejoice in the original intricacies and combinations of Bach, and interpret them by dint of his vast theoretical knowledge. (Moscheles and Coleridge 1873/2005: 5, 6)

Elsner (1769-1854), professavam, porventura, um credo semelhante. O seu professor Żywny estudou com Jan Kuchař (1751-1829), que conheceu e tocou com W. A. Mozart. Quanto a J. Elsner, não terá sido um acaso o facto de Chopin lhe ter dedicado a *Sonata op. 4*, e esta utilizar um tema de J. S. Bach. Estes indícios apontam para que as obras de Mozart e Bach tenham tido um papel importante na formação musical de Chopin e para que este tenha tido, possivelmente, um conhecimento mais que superficial da produção de ambos os compositores. Tendo em conta estes factos, pode depreender-se que Chopin tivesse como compositores de referência Bach e Mozart. Reside aí, porventura, a razão para que procurasse sempre uma ligação ao período Clássico e Barroco, que tinha como ideal. Antoine Marmontel (1816-1898) formularia assim esta preferência: “Mozart era o seu Deus; Seb. Bach um dos mestres favoritos que ele recomendava a todos os seus alunos.” (Marmontel 1878: 7) ⁵¹

2.2 Chopin como intérprete de Bach

Tal como J. Field que, quando esteve em Paris, foi elogiado pela sua interpretação de Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, também Chopin admirava e tocava Bach, muito em particular os 48 Prelúdios e Fugas do *Das Wohltemperierte Klavier*. A apoiar esta ideia, temos a seguinte afirmação:

Apesar de Chopin tocar principalmente as suas próprias composições, ele tinha todas as grandes e belas obras da literatura para piano na sua memória – uma memória tão desenvolvida como fiável. Acima de tudo ele prezava Bach, e entre Bach e Mozart é difícil de dizer de qual ele gostava mais. A sua interpretação da sua música era de uma grandeza sem rival... (Mikuli in Eigeldinger 2010: 276) ⁵²

Não é pois de estranhar que tocasse os Prelúdios e Fugas de Bach, se bem que nunca em concerto, e que os utilizasse de forma persistente na sua prática de ensino. Do papel que a música para tecla de Bach ocupava na prática interpretativa de Chopin, podemos formar ideia, a partir do seguinte diálogo transcrito por Lenz:

⁵¹ ...Mozart était son dieu, Séb. Bach, un des maitres préférés recommandés à tous ses élèves. (Marmontel 1878: 7)

⁵² Although Chopin played mostly his own compositions, he had all the great and beautiful works of the piano literature in his memory – a memory as highly developed as it was reliable. Above all he prized Bach, and between Bach and Mozart it is hard to say whom he loved more. His interpretation of their music was of unrivalled greatness... (Mikuli in Eigeldinger 2010: 276)

- “Pratica no dia do concerto?” Perguntei-lhe.
- “É uma altura terrível para mim”, retorquiu ele. “Eu não aprecio a publicidade, mas é um dever que devo à minha posição. Fecho-me durante duas semanas e toco Bach. Essa é a minha preparação. Eu não pratico as minhas próprias composições.” (Lenz 1899/1995: 44)⁵³

Desta forma podemos dizer que a interpretação da música de Bach, em especial dos seus Prelúdios e Fugas, constituía um elemento relevante da técnica pianística de Chopin.

Acerca da forma como Chopin interpretava Bach temos algumas pistas na seguinte afirmação de Georges Mathias (1826-1910): “...Chopin, intérprete de génio, interpretava Mozart, Beethoven com a sensibilidade de Chopin, e era extremamente belo, era sublime. Ele não estava na categoria dos intérpretes críticos ou históricos, o que não significa que estes não tenham mérito, pois nem toda a gente pode possuir génio.” (Eigeldinger *et al* 2010: 277)⁵⁴. Era, portanto, uma interpretação pessoal e adaptada ao piano. Isso mesmo é confirmado no manuscrito anotado de Pauline Charazen (1828-1899). As indicações de dinâmica e articulação demonstram que Chopin utilizava certamente os recursos do piano na interpretação dos 48 Prelúdios e Fugas do *Das Wohltemperierte Klavier*.

Como indício para a forma como os intérpretes/compositores Românticos tocavam Bach temos o seguinte extracto de uma carta de Mendelssohn, datada de 1840, em que este se refere à sua abordagem da *Fantasia Cromática BWV 903* de Bach:

Sim! Os arpejos na fantasia cromática [de Sebastian Bach] são certamente o efeito principal. Eu tomo a liberdade de os tocar com todos os *crescendos*, e *pianos*, e *fortíssimos*, pedal é claro, e dobro as notas no baixo; mais, marco as pequenas notas de passagem no início dos arpejos (as semínimas nas partes intermédias), etc., e de igual forma as notas principais da melodia que aparecem: apresentadas dessa forma, a sucessão de harmonias gloriosas produz um efeito admirável nos nossos novos pianos de tons ricos. (Mendelssohn e Wallace 1864/2006: 200)⁵⁵

⁵³ “Do you practise on the day of the concert?” I asked him.

“It is a terrible time for me”, he replied. “I do not like the publicity, but it is a duty I owe to my position. For two weeks I shut myself up, and play Bach. That is my preparation. I do not practice my own compositions”. (Lenz 1899/1995: 44)

⁵⁴ [...] Chopin, performer of genius, interpreted Mozart, Beethoven with the feeling of Chopin, and it was extremely beautiful, it was sublime. He was not of the category of critical or historical performers, which is not to say that the latter are unworthy: for not everybody can possess genius. (Eigeldinger *et al* 2010)

⁵⁵ Yes! The arpeggios in the chromatic fantasia [by Sebastian Bach] are certainly the chief effect. I take the liberty to play them with all possible crescendos, and pianos, and fortissimos, pedal of course, and to double the notes in the bass; further, to mark the small passing notes at the beginning of the arpeggios (the crochets in the middle parts), etc., and likewise the principal notes of the melody just as they come: rendered thus, the succession of glorious harmonies produces an admirable effect on our rich-toned new pianos. (Mendelssohn e Wallace 1864/2006: 200)

Um testemunho directo do papel que os *48 Prelúdios e Fugas* tinham na vida musical de Chopin está presente no relato da aluna de Chopin, Friederike Streicher (nascida Muller):

Muitos domingos eu começava a tocar em casa de Chopin à uma hora, e ele só nos libertava às quatro ou cinco horas da tarde. Então ele também tocava, e quão esplendidamente; mas não só as suas composições, também as de outros mestres, de forma a demonstrar aos alunos como deviam ser tocadas. Uma manhã ele tocou catorze prelúdios e fugas de Bach de memória, e quando eu demonstrei a minha alegre admiração por esta exibição sem paralelo, ele replicou: ‘Cela ne s’oublie jamais,’ [n.t - Isso não se esquece nunca.] ... (Niecks 1902: 338) ⁵⁶

Não eram, portanto, obras com as quais tinha tido um contacto superficial, mas sim composições que conhecia intimamente ao ponto de as memorizar. O conhecimento da obra de Bach não se restringia com certeza aos *48 Prelúdios e Fugas* e ao concerto para três teclados (BWV 1063) que interpretou em conjunto com F. Liszt e F. Hiller, embora não haja provas materiais que o sustentem. A este respeito Eigeldinger afirma:

Das obras de Bach para cravo – com excepção de um concerto para três teclados (provavelmente BWV 1063) do qual tocou um Allegro com Liszt e Hiller a 15 de Dezembro de 1833) – o ‘48’ é a única obra que se tem a certeza absoluta que Chopin tocou – e como! Só excepcionalmente apareciam as Suítes num programa de estudo. (...) No entanto, Chopin conhecia certamente outras obras de Bach, espalhadas por várias antologias – de Clementi e outras. O tema inicial na primeira Sonata op.4 de Chopin é baseado no motivo principal da Invenção nº 2 (a duas vozes) de Bach.

No que diz respeito às Partitas e às Suítes inglesas e francesas, elas estavam então acessíveis nas recolhas editadas pela Peters, na nova edição Peters revista por Czerny e em França, na *Collection complète pour le piano des œuvres de J. -S. Bach* (Paris, Launer, 1843, 10 vols, também editados por Czerny). (Eigeldinger: *et al* 1989:135) ⁵⁷

⁵⁶ Many a Sunday I began at one o’clock to play at Chopin’s, and only at four or five o’clock in the afternoon did he dismiss us. Then he also played, and how splendidly but not only his compositions, also those of other masters, in order to teach the pupil how they should be performed. One morning he played from memory fourteen Preludes and Fugues of Bach’s, and when I expressed my joyful admiration at this unparalleled performance, he replied: “Cela ne s’oublie jamais,”... (Niecks 1902: 338)

⁵⁷ Among Bach’s harpsichord works – with the exception of one Concerto for three keyboards (probably BWV 1063) from which he performed an Allegro with Liszt and Hiller on 15 December 1833 – the ‘48’ is the only work Chopin is positively known to have played – and how! Only exceptionally would the Suites appear in a programme of study. (...) Nonetheless, Chopin certainly knew other of Bach’s works, scattered among various anthologies – Clementi’s and others. The opening theme in the first movement of Chopin’s Sonata op. 4 is based on the main motif of Bach’s (two-part) Invention no. 2

As for the Partitas and the English and French Suites, they were then accessible in the Peters collected edition, in the new Peters edition revised by Czerny, and in France in the *Collection complète pour le piano des œuvres de J. - S. Bach* (Paris, Launer, 1843, 10 vols, also edited by Czerny.) (Eigeldinger: *et al* 1989:135)

A utilização do tema da *Invenção a duas vozes no. 2*, na sua *Sonata op. 4* de juventude, indicia que, de facto, Chopin conhecia mais obras para além das já referidas (pelo menos esta *Invenção a duas vozes*). Não é de todo improvável que, sendo os seus professores admiradores de Bach e apologistas do estudo da sua obra e dando Chopin tanta relevância à aprendizagem de Bach no adestramento dos seus próprios alunos, conhecesse as *Invenções a duas e três vozes*, que constituíam, nas palavras do próprio Bach:

Um método directo de ensino mediante o qual os amantes do teclado, e especialmente aqueles desejosos de aprender encontram um caminho claro não só (1) para aprender a tocar de forma clara a duas vozes mas também, após progredirem, (2) para lidarem de forma correta e bem com três vozes obligato; (Bach in Kirkpatrick, 1942) ⁵⁸

Ou seja, para Bach, estas peças constituíam um método preparatório para a aprendizagem dos *48 Prelúdios e Fugas do Das Wohltemperierte Klavier*.

2.3 A didática bachiana na prática pedagógica de Chopin

Ao incluir este capítulo no âmbito de uma dissertação em *performance*, faço-o consciente da pedagogia ser encarada por muitos como um ramo diferente do da interpretação. No entanto, professo a seguinte ideia ventilada por G. Kaemper, que justifica a sua inclusão: “Os teóricos modernos consideram, portanto, a arte de estudar como parte integrante da técnica.” (Kaemper 1968: 143) ⁵⁹ Ou seja, a forma como se estudam as peças influencia o resultado final, o estudo é indissociável da prática.

Deste modo, o facto de Chopin utilizar Bach para preparar os seus concertos e para adestrar os seus alunos é relevante para compreender a sua técnica e, no fundo, a sua linguagem pianística.

É interessante observar como os relatos que nos descrevem a forma como ensinava e como tocava (com os braços junto ao corpo e utilizando essencialmente os dedos, portanto, uma técnica digital), contradizem a técnica dos gestos utilizada pela maioria dos intérpretes da sua obra desde então. Talvez aqui se encontre o contributo de Liszt para a concepção e abordagem atuais da obra de Chopin. Pese embora, o facto de muitas das suas

⁵⁸ Forthright instruction, wherewith lovers of the clavier, especially those desirous of learning, are shown in a clear way not only 1> to learn to play two voices cleanly, but also after further progress 2> to deal correctly and well with three obligato parts,... (Bach in Kirkpatrick, 1942)

⁵⁹ Les théoriciens modernes considèrent donc l’art d’étudier comme partie intégrante de la technique. (Kaemper 1968: 143)

obras necessitarem, pelo menos nos pianos modernos, de uma abordagem com recurso ao gesto mais do que à técnica digital.

Os seguintes comentários fornecem-nos, através da descrição do programa que marcava aos seus estudantes, uma ideia da relevância do papel de Bach na sua prática pedagógica. No caso da sua aluna Camille Dubois (1830-1907), nascida O'Meara, para além de Clementi, em particular o primeiro exercício dos *Préludes et Exercices* (fig.2.2), a obra de Bach assume um papel de destaque na prática pedagógica de Chopin:



Fig. 2.2 - M. Clementi: Estudo no. 1, comps. 1 e 2

A descrição do programa de estudo de outra aluna, Madame Dubois, confirma estes dados:

Madame Dubois diz que Chopin a fez começar pelo segundo livro de *Préludes et Exercices* de Clementi, e que ela também estudou com ele o *Gradus ad Parnassum* do mesmo compositor e os quarenta e oito Prelúdios e Fugas de Bach. Da alta opinião que ele tinha das qualidades pedagógicas das composições de Bach podemos formar uma ideia pela recomendação que lhe deu no seu último encontro (1848) de ‘toujours travailler Bach – ce sera votre meilleur moyen de progresser’ [n.t. - praticar Bach constantemente – essa será a sua melhor forma de progredir] (Eigeldinger *et al* 2010: 60-61)⁶⁰

Também Mikuli confirma a importância que Chopin dava ao estudo das obras para tecla de Bach: “Ele então prescreveu uma selecção de estudos de Cramer, do *Gradus ad Parnassum* de Clementi, do *Stylstudien zur höheren Vollendung* de Moscheles (...); e Suítes de J. S. Bach e Fugas individuais do *Das Wohltemperierte Klavier*...” (Eigeldinger *et al* 2010: 60)⁶¹

⁶⁰ Madame Dubois says that Chopin made her begin with the second book of Clementi’s *Préludes et Exercices*, and that she also studied under him the same composer’s *Gradus ad Parnassum* and Bach’s forty-eight Preludes and Fugues. Of his high opinion of the teaching qualities of Bach’s compositions we may form an idea from the recommendation to her at their last meeting [1948] to ‘toujours travailler Bach – ce sera votre meilleur moyen de progresser’ (practice Bach constantly – this will be your best means to make progress). (Eigeldinger *et al* 2010: 60-61)

⁶¹ He then prescribed a selection from Cramer’s *Etudes*, Clementi’s *Gradus ad Parnassum*, Moscheles’s *Stylstudien zur höheren Vollendung* (...) and J. S. Bach’s *Suites* and individual Fugues from *Das Wohltemperierte Klavier*... (Eigeldinger *et al* 2010: 60)

Outro aluno ilustre, Mathias, diz: “Clementi, Bach e Field [eram] sempre os compositores mais [prescritos aos] debutantes.” (Eigeldinger et al 2010: 61) ⁶² E, por fim, A. Gutmann, um dos estudantes dilectos de Chopin, afirma: “Chopin sustentava que o *Gradus ad Parnassum* de Clementi, as Fugas para teclado de Bach, e as composições de Hummel eram a chave para a execução pianística e considerava a prática nestes compositores uma preparação adequada para as suas próprias obras.” (Eigeldinger et al 2010: 61) ⁶³

Outra aluna confirma a importância dada por Chopin à prática da música de Bach: “Para Chopin, Emilie von Gretschtocou principalmente Bach, Beethoven, e as obras do próprio mestre; ele deu prioridade absoluta a Bach.” (Eigeldinger et al 2010: 61) ⁶⁴

Reforçando o significado que os testemunhos das alunas de Chopin têm, Cortot faz a seguinte afirmação: “Podemos adiantar que certos amadores do sexo feminino fizeram mais pela honra da reputação pedagógica de Chopin que os seus alunos profissionais” (Cortot 1949/2010: 42) ⁶⁵ É pertinente aqui recordar que muitas alunas de Chopin pertenciam a um nível social elevado e, por isso, estavam inibidas de exercerem uma actividade remunerada, o que não as desfavorece nada como repositórias do seu legado.

Uma prova concludente da importância de Bach no método de ensino de Chopin encontra-se no primeiro volume de *Das Wohltemperierte Klavier* de Pauline Charazen, anotado por Chopin. Este manuscrito é um testemunho da influência de Bach na prática pedagógica de Chopin, por via da sua utilização como material didáctico. Neste exemplar, embora a maioria das modificações ou anotações coincidam com aquelas presentes na edição da mesma obra de Czerny, algumas são atribuídas só à mão de Chopin e, em conjunto com os sinais de análise das Fugas, demonstram reflexão e um profundo conhecimento acerca das obras e dos processos com que foram compostas.

A referência a Pauline Chazaren como sendo uma das alunas de Chopin é feita por Ganche no seu livro *Voyages avec Chopin*. Mais recentemente, o seu nome volta a ter relevância, por via da edição do *facsimile* do primeiro Caderno do *Das Wohltemperierte*

⁶² Clementi, Bach and Field [were] always the composers most [set for work to] *debutants*. (Eigeldinger et al 2010: 61)

⁶³ Chopin held that Clementi’s *Gradus ad Parnassum*, Bach’s pianoforte Fugues, and Hummel’s compositions were the key to pianoforte-playing, and he considered a training in these composers a fit preparation for his own works. (Eigeldinger et al 2010: 61)

⁶⁴ For Chopin, Emilie von Gretscht played mostly Bach, Beethoven, and the Master’s own works; he gave absolute priority to Bach. (Eigeldinger et al 2010: 61)

⁶⁵ On pourrait avancer que certains des amateurs du sexe féminin firent plus d’honneur à la réputation pédagogique de Chopin que ses élèves de métier. (Cortot 1949/2010: 42)

Klavier de J. S. Bach com anotações manuscritas de Chopin, que lhe pertencia e teria sido usado aquando das suas aulas com este.

Para além dos relatos de que Chopin utilizava a obra de Bach como material didáctico, este exemplar vem confirmá-los e também mostra em que termos o fazia. Para além destes aspectos, vem, ainda, demonstrar o interesse de Chopin pelo contraponto, que se encontra patente no facto de ter analisado algumas das peças que constituem este volume.

Esta aluna (P. Charazen) começou a ter aulas com Chopin possivelmente em 1846, graças a uma recomendação de Liszt. O seguinte texto, que aborda este assunto, é narrado por Edouarde Ganche no capítulo *Une élève inconnue*:





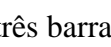
Pauline Charazen começa então a ter lições com Chopin entre os últimos dias de Abril e o 15 de Junho. Ela voltará a Grenoble a 3 de Setembro, depois de uma ausência de quatro meses e dezoito dias. (...) Ela deu lições a alunos, sendo que uma era filha de Liszt e viria ser Mme Cosima Wagner. Para além das lições de Chopin, ela recebeu aulas de Mlle Mattmann, pianista da duquesa d'Orléans, do violinista Massart para acompanhamento, e de Reber para harmonia. Ela só exprimiu pelo seu mestre apreciações comuns aos outros alunos. Mas ela foi testemunha de uma cena reveladora da violência do temperamento de Chopin, dessa energia fogaosa negada por tanta gente e que só Georges Mathias tinha afirmado por ter surpreendido a manifestação. (...) No Verão, Frédéric Chopin tinha ainda o fogo aceso nos seus aposentos. Ele apoiava-se de encontro à chaminé e Pauline Charazen ouviu-o dizer: 'Je ne me réchaufferai que dans la tombe' [Eu só me aquecerei no túmulo]. (...) Quando retornou a Grenoble, ela ensinou a sua arte, casou em 1850 com um funcionário, Ernest Martin, morou sucessivamente em Avignon, Belley, Brest, voltou a residir em Grenoble, em 1862, até à sua morte em 1899. (Ganche 1934: 197-198)⁶⁶

A edição de *Das Wohltemperierte Klavier* pertencente a esta aluna de Chopin encontra-se anotada pelo próprio e constitui, até à data, a única prova material do seu íntimo conhecimento desta obra. Se até então só existia, por via de relatos de terceiros ou de cartas do próprio, a referência de que conhecia esta obra, não se tinha forma de saber até

⁶⁶ Pauline Charazen prit donc des leçons avec Chopin entre les derniers jours d'Avril et le 15 juin. Elle regagna Grenoble le 3 septembre, après une absence de quatre mois et dix-huit jours. (...) Elle donna des répétitions aux élèves, dont l'une était fille de Liszt et devait devenir M^{me} Cosima Wagner. En plus des leçons de Chopin, elle recut l'enseignement de M^{lle} Mattmann, pianist de la duchesse d'Orléans, du violinist Massart pour l'accompagnement, et de Reber pour l'harmonie. Elle n'a guère exprimé sur son maître que des appreciations communes aux autres élèves. Mais elle fut témoin d'une scène probante de la violence du caractère de Chopin, de cette énergie fougueuse niée par tant de gens et que Georges Mathias (1) seul avait affirmée pour en avoir surpris la manifestation. (...) L'été, Frédéric Chopin avait encore du feu dans son appartement. Il s'appuyait contre la cheminée et Pauline Charazen l'ouït dire: "Je ne me réchaufferai que dans la tombe." (...) Revenue à Grenoble, elle enseigna son art, se maria en 1850 avec un fonctionnaire, Ernest Martin, habita successivement Avignon, Belley, Brest, résida de nouveau à Grenoble en 1862 et jusqu'à sa mort en 1899. (Ganche 1934: 197-198)

que ponto esse conhecimento era detalhado. Este exemplar completo do I Caderno de *Das Wohltemperierte Klavier*, de uma edição, segundo Eigeldinger (comentário in Bach 2010: XIV) ⁶⁷, feita a partir de chapas de impressão originalmente gravadas em Paris para a *édition zurichoise* de 1801, encontra-se anotada até ao final do primeiro caderno por Chopin. O selo do editor Benacci e a morada a ele associada confirmam, novamente segundo Eigeldinger (comentário in Bach 2010: XIV) ⁶⁸, que este exemplar só pode ter sido adquirido em 1843.

Pauline Charazen iniciou aulas com Chopin em 1846, tendo continuado por quatro meses, segundo Ganche, após o que retornou à sua terra natal, Grenoble. Apesar de só os primeiros sete prelúdios e seis fugas do primeiro caderno estarem corrigidos de forma sistemática, no que respeita à dinâmica, dedilhações, articulação, agógica, andamento, ornamentos e notas, os restantes têm anotações que se reportam à análise. De qualquer modo, o *facsimile* do *Das Wohltemperierte Klavier* anotado por Chopin revela, e talvez mais nos Prelúdios e Fugas em que os símbolos de análise aparecem (desde a VIII Fuga até XXIV), que este não só os tocava como compreendia a sua construção e os processos de composição utilizados. Podemos, assim, assumir que os mesmos processos de contraponto utilizados por Chopin nas suas obras, em especial nas obras tardias, foram tomados do estudo do *Das Wohltemperierte Klavier*.

Os seguintes símbolos foram usados por Chopin para analisar as fugas: uma cruz (X) para assinalar o início do tema ou uma resposta; o fim de um tema ou resposta é assinalado por um losango com uma cruz () ou um quadrado () ou por uma cruz no interior de um quadrado (); a inversão de um tema é indicada pelo símbolo (); um tema aumentado é indicado por um traço cruzado por três barras ().

3. Elementos musicais de Bach em Chopin

Sendo o tema deste trabalho *A influência de Bach em Chopin: reflexos na prática interpretativa*, foi incontornável encontrar elementos na obra de F. Chopin, que materializassem essa influência e que, dessa forma, a confirmassem.

⁶⁷ Il s'agit d'un tirage de l'édition Richault I (cotage: 1169. R. et 1168. R.), réalisée à partir des plaques originellement gravées à Paris pour l'édition zurichoise (1801) de Hans Nägeli... (Eigeldinger in Bach 2010: XIV)

⁶⁸ Au pied de la page de titre de chacun des deux recueils figure le tampon de l'éditeur Richault avec, à côté, sur la droite, celui d'un éditeur et marchand de musique établi à Lyon: 'J. Benacci/et/Peschier/Lyon rue St. Côme 2'. Cette adresse nous importe beaucoup, puisqu'elle vaut uniquement pour 1843, selon le *Dictionnaire* d'A. Devriès et F. Lesure. (Eigeldinger in Bach 2010: XIV)

Neste capítulo, procedeu-se, primeiro, à busca dos aspectos da linguagem musical de Chopin que têm origem em Bach e, depois, a indicar os exemplos mais significativos encontrados na sua obra. A secção referenciada como (3.1) corresponde ao primeiro aspecto mencionado, a secção (3.2) ao último.

3.1 Critério de selecção de passagens com influência de Bach em Chopin

Discernir a influência de um autor na obra de outro é uma empresa bastante difícil e abstracta. As ideias podem vir de diferentes fontes, mesmo quando um dos autores assume a influência e a situa, restam dúvidas acerca da sua veracidade e dos motivos dessa afirmação (por exemplo, desejar dar um cunho de respeitabilidade à sua obra, ligando-a à de um autor já consagrado). Por esta razão, foi de suma importância, num trabalho que assume essa influência, comprová-la e indicá-la da forma mais rigorosa e sistemática.

O critério utilizado para identificar as passagens que denotam influência de Bach em Chopin partiu sempre e antes de mais da referência dos aspectos que estão presentes de forma constante na obra de J. S. Bach. Estes são: a **polifonia** e o **contraponto**, a que aparecem intimamente ligados a **antifonia** (Fig. 3.1) e o **cânone**.

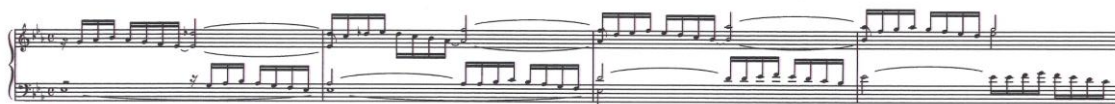


Fig. 3.1 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 852, comps. 1 – 4

É claro, que estas técnicas de composição eram partilhadas por mais compositores, para além de Bach, todavia, várias fontes confirmam que Chopin conhecia particularmente bem os Prelúdios e Fugas de Bach, o mesmo não acontecendo com a obra de outros compositores que compunham no mesmo estilo.

Mas o que vem reforçar, ainda mais, esta ideia é a utilização, por parte de Chopin, de **processos característicos** da obra Bach, como sejam as células melódico-rítmicas, que formam padrões repetidos e preenchem o esqueleto harmónico, como acontece no segundo prelúdio do segundo caderno do *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 3.2) e, também, o cunho tonal presente em muitas das suas obras, que é visível, por exemplo, na organização do *Das Wohltemperierte Klavier*.



Fig. 3.2 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 871, comps. 1 e 2

Há também que referir aquelas passagens em que a utilização de **processos de composição ou execução** alheios à técnica do piano, como o uso da nota pedal acompanhada de cadência, como acontece no sétimo Prelúdio do primeiro caderno do *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 3.3) e a passagem do terceiro dedo, indiciam a utilização de métodos importados. Por último, a imitação de motivos rítmicos ou melódicos de J. S. Bach.



Fig. 3.3 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 852, comps. 8 e 9

De forma a sistematizar todos estes aspectos dividi-os em cinco categorias:

1. **Motivos melódicos/rítmicos partilhados (Mp)**, que são os mais claros e mais fáceis de verificar (ex. *Estudos op. 10 no. 1* e *op. 25 no. 7*);
2. **Estilo imitativo (Ei)**, que divido em três subcategorias: **contraponto (Ei/con)**, **canonico (Ei/can)** ou **antifonal (Ei/ant)** (ex. *Estudos op. 10 no. 4*, *op. 25 no. 7*, *Mazurka op. 50 no. 3* e 1º e 2º andamentos da *Sonata op. 58*);
3. **Processos de composição (Pc)**: polifonia coral, células melódicas repetidas, escalas cromáticas (principalmente descendentes);
4. **Processos de execução (Pe)**: utilização de passagem do 3º dedo sobre o 4º, nota pedal, duplicação do baixo;
5. **Identificação de ideias (Ii)**: Ordenação das obras segundo critérios tonais: como acontece nos prelúdios e, em parte, nos estudos.

Quadro I - Passagens com influência significativa de Bach em Chopin

Aspectos	Bach	Chopin	comps.	Data
Motivos melód./rítmic. comuns	Invenções a duas vozes em dó menor (BWV 773)	Sonata no. 1 op. 4, 1ª and.	1ª tema	1828
	Prelúdio dos seis pequenos prelúdios (BWV 934)	Nocturno op. 9 no. 1	Tema principal	1830
	Concerto Italiano, 1ª e 2ª and. (BWV)	Concerto op. 21: 1ª and.	1ª tema	1830
	I Prelúdio do I caderno do W.K. (BWV 846)	Estudo op. 10 no. 1	-	1830
	II Prelúdio do I caderno do W.K. (BWV 847)	Estudo op. 25 no. 1	-	1836
	VIII Prelúdio e Fuga do I caderno do W.K. (BWV 853)	Estudo op. 25 no. 7	-	1836
	XVI Prelúdio do I caderno do W.K. (BWV 859)	Nocturno op. 62 no. 1	21-24; 81-83; 85-87	1846
Contraponto/estilo imitativo	Invenções e Sinfonias	Estudo op. 10 no. 4	-	1832/1834
	Das Wohltemperierte Klavier	Estudo op. 25 no. 7	-	1836
		Mazurka op. 50 no. 3	-	1842
		Sonata op. 58: 1ª and.	23-28; 93-105	1844
		Sonata op. 58: 2ª and.	61-99; 109-152	1844
Cânone	-	Mazurka op. 30 no. 4	1-4	1837/1838
		Balada no. 3 op. 47	1-8	1840/1841
		Mazurka op. 50 no. 3	1-10; 32-37	1841/1842
		Balada no. 4 op. 52	135-140	1842
		Berceuse op. 57	3 - 10	1843
		Mazurka op. 59 no. 3	97 - 102	1845
Antifonia	IV Prelúdio do I caderno do W.K. (BWV 852), comps. 1 - 7	Estudo op. 10 no. 4	16 - 26	1832/1834
		Sonata op. 58: 1ª and.	106 - 109	1844
Cromatismo	Fuga BWV 853, comps. 10-12	Sonata no. 1 op. 4	81-86; 96-98	1828
	Fuga BWV 904, comps. 47/48	Estudo op. 10 no. 2	-	1830
	Fuga BWV 948, comps. 10 - 11	Estudo op. 25 no. 11	5-8; 13-16; 23-26; 31-34; 69-72; 77-80; 89-93	1834
		Fantasia op. 49	209-211	1841
		Sonata no. 3 op. 58, 1ª and.	72-73	1844
		Sonata no. 3 op. 58, 4ª and.	1-7; 24-27; 35-38; 114-118; 126-130; 214-218; 221-225; 233-235; 247-249	1844
		Nocturno op. 62 no. 1	76 e 77	1846
Polifonia coral	Corais	Nocturno op. 15 no. 3	89-152	1833
		Nocturno op. 37 no. 1	41-65	1838
Progressão de células melódicas repetidas	II Prelúdio do II caderno do W.K. (BWV 871)	Estudo op. 10 no. 12	-	1831
	-	Prelúdio op. 28 no. 18	-	1836-1838
	-	Improviso op. 51	Início	1842
	XVI Prelúdio do I caderno do W.K. (BWV 859)	Nocturno op. 62 no. 1	21-25; 81-83; 85-87	1846
Nota pedal	VII Prelúdio do I caderno do W.K. (852)	Fantasia op. 49	188-196	1841
		Nocturno op. 55 no. 1	85-97	1843
Passagem do 3º dedo sobre o 4º	Applicatio	Estudo op. 10 no. 2	-	1830
Duplicação do baixo à oitava	Obras para órgão	Allegro de Concerto op. 46	65-68	1832/1841
		Prelúdio op. 28 no. 20	Todo	1836-1838
		Fantasia op. 49	127-142; 294-309	1841
		Nocturno op. 55 no. 1	48-56	1843
Ordenação das obras segundo critérios tonais	48 Prelúdios e Fugas	Prelúdios op. 28	-	1836/1839
		Estudos op. 10	-	1829/1832
		Estudos op. 25	-	1832/1836

Para melhor visualizar e compreender o paralelo destes aspectos existente na obra de ambos os compositores foi produzido o Quadro de Passagens com influência significativa de Bach em Chopin, que está referenciado como **Quadro I**. Nesse quadro está ilustrada a relação dos exemplos mais significativos da influência de Bach na obra de Chopin identificados com exemplos de obras de Bach onde ocorrem aspectos idênticos, organizada consoante as categorias de afinidade encontradas. As obras têm a data em que foram compostas e, quando possível, os compassos em que ocorrem as semelhanças identificadas.

No **Quadro I** podem pois visualizar-se as obras de ambos os compositores em que ocorrem processos semelhantes. Sendo que estes processos são, por vezes, comuns na música de diversos autores e, apesar da origem destes, no caso de Chopin, se poder atribuir de forma bastante assertiva à música de J. S. Bach, deve-se, no entanto, procurar estabelecer critérios que nos permitam afirmar a justeza do paralelo atribuído, apesar da dificuldade em o concretizar.

Assim, relativamente ao primeiro aspecto (**Mp**), deparei-me com a necessidade de definir as características que permitem indicar com que grau de certeza determinada célula melódica ou rítmica se identifica com outra da obra de J. S. Bach. Estas foram:

- a) A quantidade de notas/intervalos e ritmos iguais;
- b) A tonalidade ou modo do trecho;
- c) A forma da obra em que este aparece;
- d) Em que lugar da obra está situado;
- e) A utilização de mais elementos ou processos bachianos, de contraponto, ou estranhos à técnica do piano e estilo de composição da época;
- f) O contexto em que foi composta a obra em que a célula se insere.

Desta forma, quantas mais das características descritas determinado exemplo reunir, maior será o grau de identificação entre os temas análogos encontrados, de ambos os compositores. Um dos casos referidos na alínea (3.2.7) é paradigmático de como este sistema funciona. A identificação da célula melódica inicial dos temas do *Concerto Italiano*, de Bach, e do *Concerto op. 21*, de Chopin (Fig. 3.75) é verosímil, mas é constituída por apenas quatro notas.

No entanto, em ambos os casos, é o tema principal do primeiro andamento de obras com um título idêntico e com a mesma natureza (carácter concertante). A forma Sonata é a mesma nas duas obras e a posição ocupada pelos temas semelhante (primeiro tema do primeiro andamento). A tonalidade é a mesma, havendo apenas uma diferença de modo. Ambos os temas começam em anacrusa e o acorde, no primeiro tempo do compasso que o acompanha na obra de Bach, encontra paralelo no harpejo do Concerto de Chopin, constituindo uma fórmula semelhante de acompanhamento.

De facto, um acorde, para mais numa obra de um autor do período Barroco, era muitas vezes arpejado com fins ornamentais. As terceiras descendentes que Chopin utiliza, logo após a apresentação do tema pelo piano são também reminiscências das terceiras na mão esquerda do Concerto de Bach. A acrescentar a este aspecto, Chopin escreve essas terceiras em graus conjuntos cromáticos descendentes, em sintonia com outra prática Barroca bastante utilizada por Bach - o cromatismo descendente no baixo.

A identificação destes temas de Chopin e Bach é, pois, reforçada pela presença de todos os aspectos já referidos. Ressalva seja feita à alínea f), referente ao contexto em que foi criado o Concerto de Chopin, que, embora não seja reveladora de uma circunstância especial que propicie a aproximação à obra de Bach, também não a contradiz. Pelo contrário, Chopin, em 1833, cinco anos antes da composição do *Concerto op. 21*, tocou em público, por duas vezes, um concerto de Bach para três teclados e não é, por isso, descabido pensar que tenha tido acesso a outras obras de Bach, para além daquelas já referidas no **Quadro I**.

Nos restantes aspectos referidos só não se aplica a primeira característica, referenciada como alínea a), e a mesma fórmula pode ser aplicada para medir a verosimilhança dos exemplos indicados. As categorias em que cada um dos exemplos dados na alínea 3.2 se inclui aparecem referidas na descrição que o acompanha.

3.2 Identificação e estudo dessas passagens

A influência de Bach na obra de Chopin estende-se a toda a sua produção e manifesta-se também independentemente do período da vida artística, embora se tenha intensificado no final. Faz-se sentir desde a primeira *Sonata op. 4 em dó menor* e assume mais visibilidade nos Prelúdios e nos Estudos. Mas onde acontece de uma forma mais persistente e elaborada é nas Mazurkas e nos Nocturnos.

Os *Prelúdios op. 28* costumam ser apontados como uma das obras em que a influência de Bach é mais notória, como tal é pertinente discutir a extensão dessa influência. Em contrapartida, com exceção do *Estudo op. 10 n. 1*, os *Estudos op. 10* e *25* não têm por tradição sido associados a essa ideia, mas constituem uma das obras em que essa influência é mais visível. Nos Estudos, Chopin, liberto das fórmulas musicais da época, como seja a presença de uma melodia acompanhada, ganha margem de manobra para explorar outros processos musicais.

Para melhor identificar o género de influência presente nos exemplos fornecidos nesta alínea, foram utilizadas abreviaturas que se referem à categoria ou categorias em que se encaixam cada uma das passagens identificadas e as obras a que pertencem. Estas abreviaturas estão descritas na alínea anterior (3.1).

Por ocorrerem, por vezes, diversos aspectos dessa influência na mesma obra foi escolhido agrupar os exemplos pela forma e não pela categoria de influência que ilustram, evitando-se, assim, dispersar vários trechos da mesma obra por diferentes partes do presente capítulo, o que dificultaria a apreensão da extensão da influência de Bach em cada uma das obras.

A ordem pela qual essas formas aparecem está relacionada com a visibilidade e persistência com que essa influência ocorre. É, no entanto, uma ordem pessoal e não emana da constituição interna das obras.

3.2.1 – Prelúdios

Pelo facto de tradicionalmente terem sido associados a Bach, vou começar por analisar os *Prelúdios op. 28*. Apesar da circunstância de Chopin ter composto uma parte dos vinte e quatro *Prelúdios op. 28* em Maiorca e de ter levado consigo os Prelúdios e Fugas de Bach, poucos pontos em comum podem ser encontrados entre as duas obras.

Eigeldinger coloca a questão da seguinte forma: “Uma cópia do *Cravo Bem-temperado* foi, aparentemente, a única partitura que ele levou para Maiorca, o que aconteceu exactamente na altura em que estava a completar os *Prelúdios Op. 28*.” (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 119)⁶⁹ Na carta para J. Fontana enviada de Maiorca em 1838, Chopin, para além de referir os Prelúdios, descreve o cenário que o rodeia,

⁶⁹ The *Wohltemperirtes Clavier* was apparently the only score he took to Majorka, which was just at the time he was completing the Preludes Op. 28. (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 119)

referindo: “...à noite guitarras e cantares durante horas.” (Chopin e Voynich: 185)⁷⁰ A evocação da música popular escutada parece ser, tanto quanto transparece no acompanhamento arpejado do primeiro Prelúdio, uma das fontes de inspiração desta obra.

O facto, é que os *48 Prelúdios e Fugas* de *Das Wohltemperierte Klavier* estão organizados, maioritariamente, cromaticamente e os Prelúdios por quintas e relativas menores (C, Am, G, Em, D, Hm...) e não constituem, tanto quanto se sabe, um ciclo de peças.

Não obstante, Eigeldinger encontra um elemento de coesão que contraria esta ideia, com está patente no seguinte texto: “Sobretudo, os *24 Préludes* vêem-se transformados em *ciclo* pela omnipresença de uma *célula motívica* que assegura a unidade da recolha, através das suas variações de escrita. Caracterizada melodicamente por uma sexta ascendente, que cai sobre a quinta, essa célula é enunciada na frase inicial do *Prélude n° 1*...”⁷¹

As seguintes afirmações são interessantes para esclarecer este ponto: “Sabemos que o próprio Chopin tocou peças individuais como prelúdios para qualquer outra coisa, mas não é claro com que frequência ele o continuou a fazer após ter completado o conjunto (o que o ocupou durante vários anos) e se ele alguma vez os tocou como ciclo.” (Shaffer in Rink/Samson 2006: 188)⁷²

Ou seja, Chopin utilizava os *Prelúdios*, pelo menos até à sua conclusão, como isso mesmo, uma introdução para obras maiores. Esse era um costume utilizado pelos executantes até ao século XX, uma forma de se prepararem para tocar a obra principal, mas também para preparar o público para o que se seguia.

Há dois registos que podem servir de referência para o que era essa prática. Um mais antigo de W. Backhaus a preludiar antes de tocar o *Estudo op. 25 n° 2* de Chopin (Great Pianists of the 20th Century, cd 2 f. 7, 462 699-2) e outro de G. Cziffra (medici arts – classical archive, 3085288) a improvisar, utilizando motivos de Chopin (“Maiden’s Wish” op. 74 n° 5 e *Estudo op. 10 n° 1*), passando por diversas tonalidades servindo para testar o piano e aquecer os dedos, ou seja como prelúdio para uma gravação em estúdio, que tem o atractivo de ser um registo audiovisual.

⁷⁰ ...at night guitars and singing for hours. (Chopin e Voynich 1988: 185)

⁷¹ Surtout, les *24 Préludes* se voient constitués en *cycle* par l’omniprésence d’une *cellule motivative* qui assure l’unité du recueil à travers ses variations d’écriture. Caractérisée mélodiquement par une sixte ascendante qui retombe sur la quinte, cette cellule est énoncée dans la phrase initiale du *Prélude n° 1* (Eigeldinger 2005 : 150)

⁷² We know that Chopin himself played individual pieces as preludes to something else, but it is not clear how often he continued to do so after he had completed the set (which took him several years) and if he ever played them as a cycle. (Shaffer in Rink/Samson 2006: 188)

Os Prelúdios eram, portanto, peças ou trechos musicais breves, que eram constituídos muitas vezes por acordes arpejados, que serviam para estabelecer determinada tonalidade e não tinham temas melódicos bem definidos. Podiam ser utilizados como introdução a uma peça ou como ponte entre duas obras.

Como tal, era útil o pianista conhecer uma série de Prelúdios nas diversas tonalidades, para executar quando actuava em público. Surgiram, inclusive, no século XIX, métodos para aprender a preludiar, bem como diversas colecções de Prelúdios, de diversos autores. Estas forneciam peças deste género a quem não soubesse, ou não estivesse para criar os seus próprios, dado que começou a formular-se uma distinção entre compositor e intérprete. No entanto, convém recordar a este propósito, que J. S. Bach já tinha composto Prelúdios como introdução para outras obras, sendo o caso mais conhecido o dos Prelúdios e Fugas.

A reforçar esta ideia que os *Prelúdios op. 28* não devem ser encarados como um ciclo de peças, mas sim como uma colectânea de obras distintas, temos a seguinte citação:

Tanto Liszt como Chopin nunca tocaram mais do que uma pequena selecção dos seus *Opus* de estudos e prelúdios, e os conjuntos simplesmente não têm qualquer “unidade” que fosse pretendido demonstrar em público, seja o que for que os analistas dos nossos dias possam encontrar no papel. (...) Chopin tocou quatro dos seus prelúdios, mas não mais, num concerto em Paris em 26 de Abril de 1841. Subsequentemente sugeriu para estudo à sua aluna Jane Stirling dois grupos similares de quatro prelúdios. (Hamilton 2008: 67) ⁷³

A esse respeito, é interessante conhecer os antecedentes desta obra: “Um músico mais novo, Joseph-C. Kessler, autor de estudos reputados, dedicou os seus *Prelúdio, op. 31* (1835) a Chopin e recebeu em troca a dedicatória da edição alemã dos vinte e quatro *Prelúdios op. 28*.” (Ganche 1921: 38) ⁷⁴ Outro exemplo de uma colectânea de vinte e quatro Prelúdios organizados por quintas é o op. 67 de Hummel, datado de 1814 (fig. 3.4), compositor que Chopin admirava bastante.

⁷³ Neither Liszt nor Chopin ever played more than a short selection from their opuses of etudes and preludes, and the complete sets simply did not have any “unity” that was intended to be demonstrated by public performance, whatever some present-day analysts might find on paper. (...) Chopin played four of his preludes, but no more, in a Paris concert on 26 April 1841. He subsequently suggested two similar groups of four preludes for study by his pupil Jane Stirling. (Hamilton 2008: 67)

⁷⁴ Un musicien plus jeune, Joseph-C. Kessler, auteur d'*Etudes* réputées, dédia ses *Préludes*, Op. 31, à Chopin et en reçut la dédicace de l'édition allemande des vingt-quatre *Préludes*, Op. 28. (Ganche 1921: 38)



Fig. 3.4 - J. N. Hummel: Prelúdio op. 67 no. 1, comps. 1 e 2

Estas duas obras constituíram, sem dúvida, referências que Chopin utilizou, o que se encontra patente na sua fórmula organizativa. Também a obra *Vingt-quatre Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 88 (1827) de Kalkbrenner pode ter servido de referência para os *Prelúdios op. 28*, para além dos já referidos *Préludes et Exercises* (1811) de Muzio Clementi, que Chopin tanto prezava como material didáctico.

Apesar dos *Prelúdios op. 28* não serem uma das obras de Chopin onde se encontram mais conteúdos que atestem a influência de Bach, existem, no entanto, alguns trechos que utilizam aspectos reminentes desta. Podemos, então, referir como exemplos os números dezoito, vinte e vinte e um.

Prelúdio op. 28 no. 18 (Pc)

No primeiro exemplo, o carácter de Toccata de órgão é bem patente em toda a peça. O desenho da linha melódica (Fig. 3.5), que constitui o material para as cadências presentes ao longo desta curta peça, tem também características bachianas, tanto no cromatismo, como na potencialidade para ser utilizado em padrões melódicos.



Fig. 3.5 - F. Chopin: Prelúdio op. 28 no. 18, comps 1 – 3

Prelúdio op. 28 no. 20 (Pc, Pe)

No caso do vigésimo Prelúdio, a melodia e o facto de ser usada a duplicação do baixo à oitava (Fig. 3.6), como C. Czerny faz na sua edição a alguns Prelúdios do *Das Wohltemperierte Klavier*, podem ser referidos como elementos bachianos.



Fig. 3.6 - F. Chopin: Prelúdio op. 28 no. 20, comps 1 e 2

A melodia segue a característica de muitas células melódicas de Bach, que se prestam a uma progressão cíclica. De facto, esta melodia podia, para além da repetição uma terceira abaixo, ser duplicada em diversas alturas. O seu carácter cadenciado é, também, característico de bastantes temas de Bach.

A duplicação do baixo pode ser vista como estando relacionada com uma prática interpretativa da obra de Bach, utilizada por diversos compositores do séc. XIX, como sejam Czerny, Liszt e Ferruccio Busoni (1866-1924). Em Chopin, esta prática encontra-se documentada no Manuscrito de P. Charazen, no que segue a edição Czerny.

Prelúdio op. 28 no. 21 (Ei)

Finalmente, no último exemplo, é no movimento contrário das duas vozes da mão esquerda (Fig. 3.7) que essa influência é mais visível.



Fig. 3.7 - F. Chopin: Prelúdio op. 28 no. 21, comps. 1 – 4

No que respeita aos Prelúdios, há, ainda, que falar nos dois Prelúdios, em lá bemol maior e em dó sustenido menor op. 45. Vários anos separam a composição destas duas obras - 1834 e 1841 respectivamente - a levar em conta o índice de Brown. No entanto, apesar da diferença de envergadura entre ambas, têm em comum o facto de terem as duas diversos elementos bachianos.

Prelúdio op. 45 no. 25 (Pc, Ei/con)

O *Prelúdio op. 45* inicia com uma descida em terceiras (Fig. 3.8), como acontece no primeiro andamento do *Concerto op. 21*. Este aspecto pode ser visto como uma reminiscência do segundo andamento do *Concerto Italiano* de Bach. Esta sequência em terceiras, dobrado na mão direita, constitui, por si só, um exemplo de motivo melódico contínuo e de descida cromática nos baixos, dois aspectos bachianos.



Fig. 3.8 - F. Chopin: Prelúdio op. 45, comps. 1-3

O resto da obra é estruturado utilizando um motivo melódico cíclico na mão esquerda (Fig. 3.9) e uma melodia na mão direita, que, por vezes, é enquadrada por episódios de contraponto.



Fig. 3.9 - F. Chopin: Prelúdio op. 45, comps. 5-10

Perto do final, a cadência, ilustrada na Fig. 3.10, evoca novamente Bach, nomeadamente as cadências que abundam no segundo andamento do *Concerto Italiano*.



Fig. 3.10 - F. Chopin: Prelúdio op. 45, comps. 81-85

De todos os Prelúdios de Chopin, este é, certamente, aquele que mais influências evidencia de Bach. Composto em 1841, integra, à imagem de muitas obras compostas por Chopin no período tardio, grande profusão de elementos bachianos e de contraponto, com a sua linguagem característica.

Prelúdio no. 26 (Mp, li)

O *Prelúdio em lá bemol maior no. 26*, pode considerar-se quase um exercício. Mas é, porventura, essa característica que o aproxima da linguagem musical de Bach. O tema inicial evoca a *Fuga BWV 864* (Fig. 3.11), do *Das Wohltemperierte Klavier*, na progressão de quartas ascendentes e no motivo cíclico.



Fig. 3.11 - J. S. Bach: Fuga BWV 864, comps. 1-3/F. Chopin: Prelude no. 26, comps. 1-2

3.2.2 – Estudos

No que respeita ao papel que Bach assume na elaboração dos estudos, é interessante atentar no seguinte comentário:

Permanece uma influência importante em Chopin que temos, todavia, falhado em reconhecer com o detalhe apropriado: J. S. Bach. Bach não escreveu, claro, estudos para piano. (...) A sua importância neste contexto não se encontra tanto nas suas apregoadas obras didáticas, mas mais em algumas características mais gerais da sua escrita para piano, de forma mais clara naquelas representadas no *Das Wohltemperierte Klavier*.

Parte da explicação para a qualidade consistente dos estudos de Chopin encontra-se na sua relutância em deixar afectar o seu pensamento musical pelos preceitos do período Clássico (...) Em vez disso, ele recorreu aos processos que encontramos em muitos dos Prelúdios de Bach, fazendo uso de estruturas harmónicas mais detalhadas e de uma trama cromática mais elaborada do que era comum nas formas clássicas. O resultado foi o estabelecimento de uma tensão essencialmente contrapontística entre os aspectos lineares, horizontais das figuras pianísticas e o trabalho de base harmónico subjacente. Isto, de forma decisiva, favorece a relação com Bach, que os críticos têm enfatizado, tanto a nível geral como específico. Também explica algumas das semelhanças entre o *Estudo Op.10 No. 1* e o *Prelúdio em dó maior* do primeiro caderno de *Das Wohltemperierte Klavier* (Finlow in Samson 2004: 69)⁷⁵

⁷⁵ There remains one major influence on Chopin whom we have thus far failed to acknowledge in appropriate detail: J. S. Bach. Bach did not, of course, write piano etudes. (...) His significance in this context is to be found not so much in his purportedly didactic works as in some of the more general features of his keyboard writing, most noticeably those represented in the preludes of the Well-Tempered Clavier.

Part of the explanation for the consistent quality of Chopin's etudes lay in his reluctance to let his musical thinking be trammled by Classical precepts (...) Instead he resorted to the processes that he find in many of Bach's preludes, utilizing more detailed harmonic structures and more elaborate chromatic embroidery than was common in Classical forms. The result was the establishment of an essentially contrapuntal tension between the linear, horizontal aspects of the piano figures and the underlying harmonic ground-work. This largely accounts for the Bach connection, which critics have emphasized at both general and specific levels. It also explains some

Outra ligação de Bach aos Estudos de Chopin, especificamente ao *Estudo op. 10 no. 6*, é referido no seguinte texto: “Uma ligação diferente com Bach é sugerida por Jim Samson, que relaciona a ‘expressividade semitonal do andamento das partes’ do *Op. 10 No. 6* ao *Affekt* cromático de música como o ‘Betrachte meine Seel’ da Paixão segundo São João.” (Finlow in Samson 2004: 71) ⁷⁶

Os paralelos entre *Das Wohltemperierte Klavier* e os Estudos de Chopin começam, antes de mais, pelo número de peças de cada recolha, que é de doze e vinte e quatro, no total. No caso dos Estudos este número é alcançado pelo total dos dois *Opus* (op. 10 e 25); no caso de *Das Wohltemperierte Klavier*, cada volume tem vinte e quatro conjuntos de Prelúdios e Fugas. Depois, apesar de Chopin não ter empregue uma ordem linear na organização dos estudos, como Bach fez com os Prelúdios e Fugas, a organização tonal não lhe foi indiferente. Esta manifestou-se principalmente pelo emparelhar das peças por tonalidades maiores e respectivas relativas menores (ex. op. 10 nos. 1/2; 3/4; 5/6; 9/10; 11/12 e op. 25 nos. 1/2; 6/7; 8/9).

Embora nos dois casos, o conjunto não tenha sido especificamente pensado para ser tocado como uma obra única, houve, em ambos os casos, uma espécie de preocupação em alternar peças lentas e melódicas com outras mais vivas. No caso dos Estudos, esta preocupação, que surge de forma descontínua, é reforçada pelo facto de bastantes Estudos começarem com a mesma nota com que terminou o Estudo anterior (ex. Op. 10 nos. 5/6; 7/8; 8/9 op. 25 nos. 2/3; 6/7).

Os Estudos exibem, todavia, caracteres e formas diversas, sendo a binária a mais comum; distinguem-se os Estudos op. 25 nos 5 e 10, com a forma ternária (A-B-A’), que exibem uma secção central no modo maior, com outra melodia e andamento.

No que respeita à utilização de recursos de composição comuns em Bach, esta presença é bastante identificável. Estas características, que aparecem, por vezes, em simultâneo, são: a utilização de **diferentes vozes** identificáveis e autónomas, com ritmos e acentos diversos (op. 10 nos. 2, 3, 4, 6, 9 e op. 25 nos. 2, 3, 4, 7, 9, 11); a presença de **imitação** entre as partes (op. 10 nos. 4 e op. 25); e o uso de **elementos musicais** retirados do *Das Wohltemperierte Klavier* (op. 10 no. 1 - Prelúdio 1 volume I/op. 25 no. 12; op. 10

of the obvious resemblances between Op. 10 No. 1 and the C major prelude in book one of the Well-Tempered Clavier. (Finlow in Samson 2004: 69)

⁷⁶ A diferente link with Bach is suggested by Jim Samson, who relates the ‘expressive semitonal part-movement’ of Op. 10 No. 6 to the chromatic *Affekt* of music such as ‘Betrachte meine Seel’ from the St John Passion. (Finlow in Samson 2004: 71)

no. 4/12- inversão das semicolcheias do Prelúdio 14 volume I; op. 10 no. 9 - Prelúdio 23 volume I/op. 25 no. 7 - Prelúdio/Fuga 8 volume I).

Estudo op. 10 no. 1 (Mp)

O *Estudo op 10 no. 1* apresenta semelhanças de desenho melódico com o *Prelúdio I* do primeiro caderno de *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 3.12). Em ambos os casos, a harmonia aparece arpejada e o mesmo desenho é aplicado a todo o esqueleto harmónico (no Prelúdio de Bach existe, na versão definitiva, uma coda final). Para além de terem sido compostos na mesma tonalidade, utilizam as mesmas notas de entrada (sol, dó, mi); sendo que no Estudo, para além de se repetirem por uma extensão de quatro oitavas, aparecem depois invertidas (mi, dó, sol)

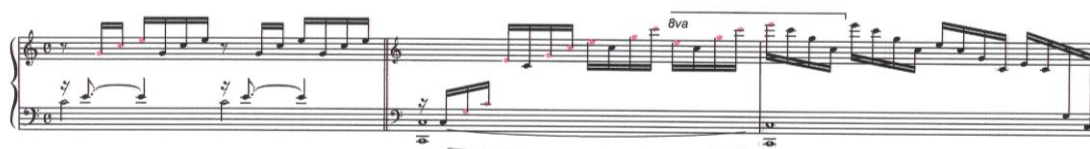


Fig. 3.12 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 846, comp. 1/ F. Chopin: Estudo op. 10 no. 1, comps. 1 e 2

Estudo op. 25 no. 1 (Mp)

O *Estudo op 25 no. 1* segue o modelo do *Prelúdio II* nos intervalos base (oitava, na linha superior, e terceira, na inferior), que é preenchido por um desenho melódico de forma semelhante e, nas duas linhas melódicas colocadas nos extremos do registo e preenchidas com o mesmo desenho, em movimento contrário (Fig. 3.13).



Fig. 3.13 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 847, comp. 1/ F. Chopin: Estudo op. 25 no. 1, comps. 1

Nestes exemplos, os desenhos correspondem também a uma forma de compor em que se inicia a composição estabelecendo uma estrutura harmónica que, depois, é ornada com uma figura melódica repetida, que a envolve e lhe dá uma dinâmica rítmica. Neste Estudo utilizam-se os mesmos intervalos, em movimento contrário (oitava, na mão direita, e terceira, na mão esquerda).

Outra forma utilizada nos Estudos, que remete para a prática composicional de Bach, é uma polifonia distinta e autónoma, em que cada uma das vozes complementa as restantes. Para ilustrar esta polifonia com texturas bem distintas, para que fossem mais visíveis, os extractos utilizados foram apresentados, escritos no estado original, lado a lado com a versão em que cada voz está anotada, independentemente.

São exemplos desta polifonia, com vozes diferenciadas e autónomas, os *Estudos op. 10* no. 2 (fig. 3.14 e 3.15), no. 3 (fig. 3.16 e 3.17) e no. 6 (3.18 e 3.19)

Estudo op. 10 no. 2 (Pc, Pe)

Neste Estudo, Chopin utiliza dois processos bachianos. Um é um processo de execução que consiste na passagem do terceiro sobre o quarto dedo, na mão direita - uma dedilhação que, ao evitar o polegar, se aproxima da prática Barroca. Outro é um processo de composição que está relacionado com o cromatismo, tão presente na música de Bach.

A polifonia, neste Estudo, é constituída por uma linha melódica cromática, na voz superior, um acompanhamento, no baixo, e pela parte intermédia. Esta, na realidade, desdobra-se em duas melodias distintas, que se complementam. É nestas duas linhas intermédias que se encontra o contraponto e, por conseguinte, o ponto de contacto - para além dos dois já referidos - com a obra de Bach. Esta prática de localizar duas linhas melódicas complementares, numa aparente sequência de acordes é comum a ambos os compositores.



Fig. 3.14 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 2, comp. 1



Fig. 3.15 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 2, comp. 1 (Polif.)

Estudo op. 10 no. 3 (Ei/con)

A polifonia contrapontística deste Estudo, com quatro partes bem distintas e com funções próprias, enquadradas harmonicamente (como está bem patente na Fig. 3.16), remete-nos para os processos de composição de Bach. É de notar, em particular, no carácter rítmico dos baixos. Esta obra, se bem que composta para piano, parece concebida para diversos instrumentos. A parte intermédia do Estudo (comps. 32-54), contudo, utiliza uma escrita para piano, em que o contraponto já não é tão visível.



Fig. 3.16 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 3, comp. 1



Fig. 3.17 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 3, comp. 1 (Polif.)

Estudo op. 10 no. 6 (Ei/con, Pc)

Este Estudo, para além da polifonia contrapontística, utiliza um processo de composição comum em Bach. Este consiste no uso de uma célula melódico/rítmica, que se duplica, em diversas alturas, acompanhando a progressão harmónica da obra. Aqui, este processo é utilizado numa das vozes intermédias.



Fig. 3.18 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 6, comp. 1



Fig. 3.19 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 6, comp. 1 (Polif.)

Estudo op. 10 no. 4 (Ei/ant, Pc)

O uso de antifonia instrumental é também uma fórmula comum a ambos os compositores. Esta utilização caracteriza-se pela presença de notas acentuadas, que aparecem, alternadamente, em ambas as vozes. Em Bach, podemos encontrar este processo, por exemplo, no início do *Prelúdio VII* do primeiro caderno do *Das Wohltemperierte klavier* (Fig. 3.1). Em Chopin, o *Estudo op. 10 no. 4*, para além de ter a influência clara de Bach no tema inicial - remanescente do “*Praeambulum*” da *Partita no. 5 BWV 829* (Fig. 3.20) -; também se encontra na utilização antifónica de células melódicas em semicolcheias alternadamente nas duas mãos (Fig. 3.21). Neste Estudo, há também o uso de células melódico/rítmicas repetidas.



Fig. 3.20 - J. S. Bach: Praeambulum da Partita BWV 829, comps. 1 – 4



Fig. 3.21 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 4, comps. 16-22

Estudo op. 10 no. 12 (Pc)

A utilização de células melódicas, como enchimento da trama musical e apoio dinâmico à progressão harmónica, acontece também no *Estudo op. 10 no. 12* (Fig. 3.22). Este aspecto está presente em muitas obras de J. S. Bach, como por exemplo no *Prelúdio BWV 871* (Fig. 3.2) do II Caderno do *Das Wohltemperierte Klavier*.



Fig. 3.22 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 12, comps. 1-5

Estudo op. 25 no. 7 (Mp, Ei/con)

Finalmente, uma utilização de contraponto com material musical extraído de duas obras de Bach acontece, em simultâneo, no *Estudo op. 25 no. 7*. Neste Estudo (Fig. 3.23), há uma utilização combinada do material musical do *Prelúdio e da Fuga VIII*, do primeiro volume de *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 3.24 e 3.25).

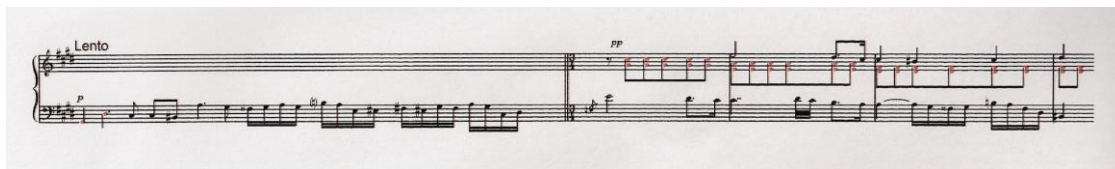


Fig.

3.23 - F. Chopin: Estudo op. 25 no. 7, comps. 1 – 5



Fig. 3.24 - J. S. Bach: Preludio BWV 853, comps. 1-5



Fig. 3.25 - J. S. Bach: Fuga BWV 853, comps. 1-3

3.2.3 – Baladas

Balada no. 1, op. 23 (Ii)

Em relação à primeira *Balada op. 23* John Rink aponta a utilização por Chopin de: “...o mesmo ‘vocabulário’, a mesma ‘gramática’ e as mesmas práticas declamatórias da Fantasia Cromática, para projectar uma mensagem expressiva similar.” (Rink in Rink/Samson 2006: 243)⁷⁷ Segundo este autor, o estilo de Chopin foi forjado não só por Bach, mas também pela prática da improvisação. Portanto, a similaridade destas duas passagens (Fig. 3.26), que Rink apelida de ‘recitativos para teclado’ (Rink in Rink/Samson 2006: 243)⁷⁸, deve-se à influência de Bach e a um processo evolutivo semelhante.

⁷⁷ ...the same ‘vocabulary’, ‘grammar’ and declamatory procedures as the Chromatic Fantasy to project a similar expressive message. (Rink in Rink/Samson 2006: 243)

⁷⁸ ‘keyboard recitative’ (Rink in Rink/Samson 2006: 243)



Fig. 3.26 - J. S. Bach: BWV 903, comps. 51 e 52/F. Chopin: op. 23, comps. 32 – 34

Balada no. 2, op. 38 (Ei/con)

Neste trecho (Fig. 3.27) da segunda balada, podemos constatar o uso de diversas fórmulas associadas ao contraponto. Elas são a imitação da célula melódico/rítmica principal, nas diversas vozes, e a inversão dessa mesma célula, que aparece, em movimento contrário, nos compassos trinta e nove e quarenta e um. A seguinte figura (Fig. 3.28) ilustra a presença de duas vozes autónomas, nos acordes da mão direita.



Fig. 3.27 - F. Chopin: Balada no. 2 op. 38, comps. 37 – 43



Fig. 3.28 - F. Chopin: Balada no. 2 op. 38, comps. 169 – 172

Balada no. 3, op. 47 (Ei/con, Ei/can)

Na terceira (op. 47) e na quarta (op. 52) Baladas, os elementos de contraponto estão bem presentes. No início da terceira Balada, o tema aparece em cânone de oitava e, no início, em movimento contrário aos restantes elementos melódicos (Fig. 3.29).



Fig. 3.29 - F. Chopin: Balada no. 3 op. 47, comps. 1-8

Balada no. 4, op. 52 (Ei/con, Ei/can)

Na quarta Balada, a polifonia e o contraponto estão claros, no exemplo dado (Fig. 3.30). Neste exemplo, em particular, assistimos a uma entrada em contraponto.

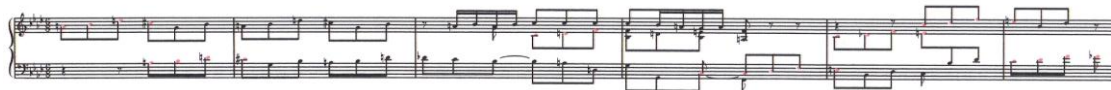


Fig. 3.30 - F. Chopin: Balada no. 4 op. 52, comps. 135-140

3.2.4 – Sonatas

A confirmar tudo o que já foi dito, o seguinte parágrafo descreve, ainda, a forma como a música de Bach influenciou a de Chopin:

Este não é o local para discorrer acerca da imensa e constante influência de Bach sobre Chopin, que Liszt descreveu como 'um aluno entusiástico de Bach' (Niecks, I, p.30). Mas podemos salientar que a longa preocupação de Chopin com os '48' se reflecte tanto nos seus ideais musicais e estéticos, como no seu trabalho como compositor e professor. (...) Acerca da influência do Kantor de Leipzig na escrita de Chopin, já perceptível na sua Sonata op.4, ela afirma-se continuamente na independência das linhas melódicas ziguezagueando através da sua polifonia, culminando nas passagens imitativas, cânones e fugatos das suas últimas obras; a Sonata op. 65 constitui o seu ponto alto. (Eigeldinger 2010: 135 n. 137) ⁷⁹

Sonata no. 1 op. 4 (Mp, Ei/con, Pc)

Acerca do tema inicial da *Sonata op. 4* (Fig. 3.31), o *Guia da Música de Piano* diz: "Note-se a parecença evidente entre a curva melódica do primeiro tema e as inflexões temáticas do motivo da Invenções a duas vozes em dó menor BWV 773 de Bach. (Fig. 3.32) A influência de Bach, que Chopin admirava acima de tudo, é já perceptível desde as primeiras obras! O segundo tema é mais polifónico." (Place in Tranchefort 1987: 227-228)⁸⁰

⁷⁹ This is not the place to expound upon the immense and constant influence of Bach on Chopin, whom Liszt described as an 'enthusiastic pupil of Bach' (Niecks, I, p. 30). But we may note that Chopin's long preoccupation with the '48' is reflected in both his musical and aesthetic ideals, in his work as both composer and teacher. (...) As for the Leipzig Kantor's influence on Chopin's writing, already perceptible in his Sonata op. 4, it asserts itself continually in the independence of the melodic lines weaving through his polyphony, culminating in the imitative passages, canons and fugatos of his last works; the Sonata op. 65 is its high point. (Eigeldinger 2010: 135 n. 137)

⁸⁰ On remarquera l'évidente parenté entre la courbe mélodique du premier thème, et les inflexions thématiques du motif de *l'Invention à deux voix en ut mineur* de Bach. L'influence de Bach, que Chopin admirait par-dessus tout, est déjà perceptible dès les premières œuvres ! Le seconde theme est plus polyphonique. (Place in Tranchefort 1987: 227-228)

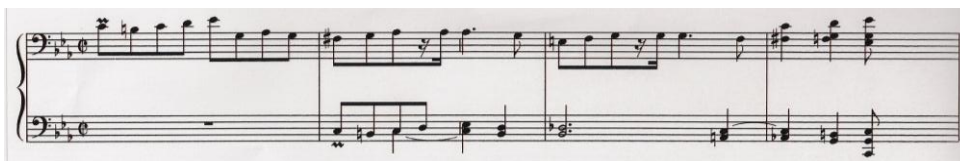


Fig. 3.31 - F. Chopin: Sonata op. 4, 1º and., comps, 1 -4

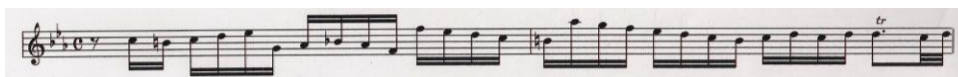


Fig. 3.32 - J. S. Bach: Invenção BWV 773, comps 1 e 2

Sonata no. 3 op. 58 (Ei/con, Ei/ant, Pc, Pe)

Na terceira *Sonata op. 58*, há uma saturação da utilização de contraponto e estruturas polifônicas. Onde se constata uma maior presença destes processos de composição é no primeiro andamento (Fig. 3.33, 3.34, 3.35, 3.36, 3.37 e 3.38) e, em menor número, no segundo (Fig. 3.39).



Fig. 3.33 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 1º and., comp. 15-18

Neste exemplo, podemos observar o uso do movimento contrário no desenvolvimento do primeiro tema. No final do extracto, vemos a mesma célula melódica, em tercinas, aparecer, sucessivamente, na voz aguda e, em resposta, na voz grave.



Fig. 3.34 – F. Chopin: Sonata op. 58 - comps. 23 – 28

Neste extracto, é bem visível o contraponto a duas vozes, na mão direita. As duas vozes são idênticas, nas três primeiras entradas, mas, depois, a voz mais grave sobe um tom.



Fig. 3.35 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 1º and., comp. 94-98

Nestes extractos (Fig. 3.35 e 3.36), o contraponto imitativo entre as diferentes vozes é bastante denso. Na época, não era costume utilizar o material musical sem que fosse com fins expressivos. Assim, estes trechos podem ser vistos como indicadores da influência de métodos de composição anteriores à época em que foram escritos, sendo Bach uma influência provável.



Fig. 3.36 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 1º and., comp. 107-109

Neste trecho, do primeiro andamento, assistimos ao desenvolvimento, em contraponto imitativo, do tema inicial.

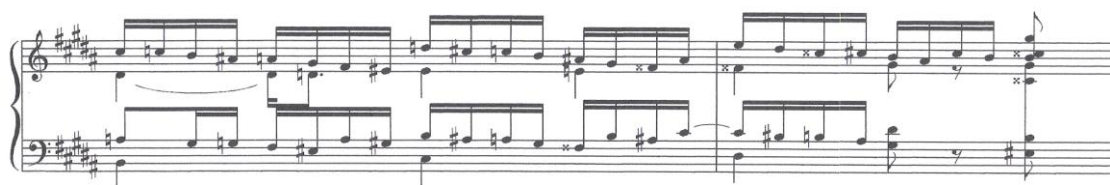


Fig. 3.37 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 1º and., comp. 182-183



Fig. 3.38 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 1º and., comps. 182-183 (polif.)

Estes dois exemplos do mesmo trecho permitem observar, de forma detalhada, a polifonia autónoma a quatro vozes. Aqui, as diferentes partes não imitam, mas complementam-se.

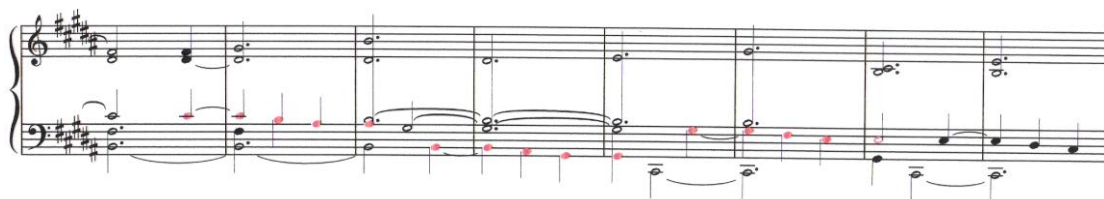


Fig. 3.39 – F. Chopin: Sonata op. 58 - 2º and., comps. 65-72

Neste exemplo do segundo andamento, existe um contraponto em cânone nas duas vozes da mão esquerda. As entradas efectuam-se, à vez, entre as duas vozes, mas em alturas diferentes.

3.2.5 – Mazurkas

Em muitas destas composições, o contraponto e a forma como são tratadas as melodias reflectem a influência de Bach. Veja-se o caso dos seguintes trechos das *Mazurkas op.30 nº 4* (Fig. 3.40), *op. 50 nº 3* (Fig. 3.41 e 3.42), *op. 56 nº 3* (Fig.3.43) e *op.59 nº 3* (Fig. 3.44).

Mazurka op. 30 no. 4 (Ei/con, Ei/can)



Fig. 3.40 - F. Chopin: Mazurka op. 30 no. 4, comps. 1 - 4

A entrada em cânone desta mazurka e o registo grave em que aparece o tema remetem-nos para a parte rápida do “Prelúdio” da *V Suíte BWV 1011* para violoncelo solo de Bach. Nesse andamento, Bach, por se encontrar limitado pela escrita para um instrumento basicamente monocórdico, sugere a fuga, mediante a entrada em cânone. Chopin é claro que, ao escrever para piano, não se encontrava limitado dessa forma, daí que a introdução desta obra seja bem reveladora da fonte de inspiração.

Mazurka op. 50 nº 3 (Ei/con, Ei/can)



Fig. 3.41 - F. Chopin: Mazurka op. 50 no. 3, comps. 1 - 10

Neste caso, a entrada em cânone do mesmo tema (à distância de quinta), bem como a forma do tema, são claras reminiscências das Fugas de Bach.



Fig. 3.42 - F. Chopin: Mazurka op. 50 no. 3, comps. 32-37

Neste exemplo, o tema aparece em contraponto, nas diversas vozes, sendo enquadrado por um tratamento livre de parcelas melódicas do mesmo tema.

Mazurka op. 56 nº 3 (Ei/con, Ei/can)

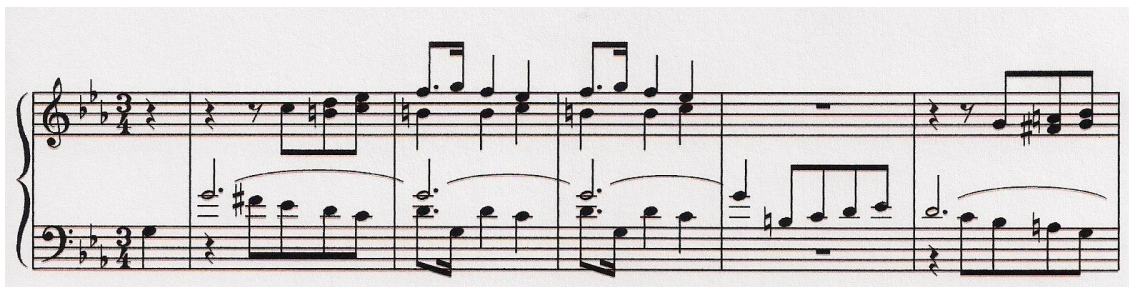


Fig. 3.43 - F. Chopin: Mazurka op. 56 no. 3, comps. 1 - 5

No início desta Mazurka, Chopin utiliza dois recursos da escrita contrapontística: o movimento contrário, e o reaparecimento do tema, neste caso, à quinta inferior, do original, como se tratasse de uma entrada em cânone, num instrumento não polifônico.

Mazurka op. 59 nº 3 (Ei/con, Ei/can)

Nesta Mazurka, a referência a Bach aparece na progressão harmônica dos compassos 89 – 96 e na entrada fugada do tema dos compassos 97 – 102 (fig. 3.44).



Fig. 3.44 - F. Chopin: Mazurka op. 59 no. 3, comps. 97 – 102

3.2.6 - Nocturnos

Os Nocturnos, embora não tão reveladores da influência de Bach como os Estudos e as Mazurkas, oferecem, contudo, pelo seu número (vinte e um nocturnos publicados), bastantes exemplos desta. Ao contrário do que acontece nas Mazurkas, o contraponto imitativo não tem especial relevância na presença de elementos bachianos. A utilização de material e de fórmulas composicionais de Bach caracterizam os exemplos encontrados. São, então, exemplos desta influência: o tema do *Nocturno op. 9 no. 1* (Fig. 3.45, 3.46 e 3.47); a parte central dos *Nocturnos op. 15 no. 1* (Fig. 3.48), *no. 2* (Fig. 3.49) e *no. 3* (Fig. 3.50); o *op. 32 no. 1* (Fig. 3.51); *op. 37 no. 1* (Fig. 3.52); o início do *Nocturno op. 37 no. 2* (Fig. 3.53 e 3.54); e *op. 48 no. 2* (fig. 3.55 e 3.56); e a quase totalidade do *Nocturno op. 55 no. 1* (Figs. 3.57, 3.58, 3.59, 3.60, 3.61 e 3.62). A partir deste Nocturno, a trama contrapontística dos restantes *op. 55 no. 2*, *op. 62 no. 1* e *2* é bastante mais densa e elaborada, como está patente nos exemplos retirados dos *Nocturnos op. 62 no. 1* (Fig. 3.63, 3.64 e 3.65) e *no. 2* (Fig. 3.66).

Nocturno op. 9 no. 1 (Mp)



Fig. 3.45 - J. S. Bach: Pequeno prelúdio BWV 934/F. Chopin: Nocturno op. 9 no. 1, comps. 1-3



Fig. 3.46 - J. S. Bach: Prelúdio BWV 863, comps. 1 – 5



Fig. 3.47 - F. Chopin: célula melódica inicial do Nocturno op. 9 no. 1

Neste Nocturno (op. 9 no. 1), o tema, à semelhança da célula melódica temática principal do *Prelúdio BWV 934* dos seis pequenos prelúdios, é constituído por seis notas que apresentam um desenho com grande similaridade, como pode ser constatado na Fig. 3.45. Ambos os temas são apresentados no início da peça, sem qualquer introdução. A sua concepção assenta no facto de ambas as células poderem ser divididas em duas partes. A primeira parte é constituída por três notas, em graus conjuntos ascendentes, a segunda por três notas, que têm intervalos diferentes, mas com a mesma direcção (descendente-ascendente-descendente). Esta segunda parte projecta o tema para fora do seu âmbito, confere-lhe dinamismo e permite que evolua e que possa ser utilizado para formar padrões melódicos sequenciais. Este aspecto está bem patente na evolução do terceiro, quarto e quintos compassos do *Prelúdio BWV 863* do I caderno do *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 3.46). Também o tema de Chopin poderia ser utilizado de forma semelhante, como se encontra ilustrado na Fig. 3.47. Chopin fá-lo, mas de forma incipiente, na cadência que se segue à apresentação do tema, no terceiro e quarto compassos. Este género de componente multidimensional dos temas melódicos é bem característico de Bach e adapta-se bem à sua utilização no contraponto.

Nocturno op. 15 no. 1 (Pc, li)



Fig. 3.48 - F. Chopin: Nocturno op. 15 no. 1, comps. 25 – 28

Neste excerto da mão esquerda da secção central do *Nocturno op. 15 no. 1*, é visível a semelhança com uma Toccata para órgão de J. S. Bach (como, por exemplo, a

BWV 564). O desenho melódico é também remanescente de Bach, com a utilização de uma célula melódica duplicável. Neste caso, Chopin faz a duplicação apenas uma vez em cada entrada.

Nocturno op. 15 no. 2 (Ei/con)

Doppio movimento



Fig.3.49 - F. Chopin: Nocturno op. 15 no. 2, comps. 25 – 28

Neste trecho, a polifonia contrapontística, aponta novamente para a utilização de métodos característicos de Bach. Na mão direita, diversas linhas melódicas independentes interagem, num contraponto complexo. O padrão melódico da voz intermédia, em semicolcheias, é especialmente evocador da escrita bachina, com as suas evoluções sobre um mesmo padrão.

Nocturno op. 15 no. 3 (Pc)



Fig. 3.50 - F. Chopin: Nocturno op. 15 no. 3, comps. 89 – 96

Neste trecho do *Nocturno op. 15 no. 3*, aparece uma harmonia coral, marcada *religioso*, que pouco se identifica com o estilo de Chopin, ou com a técnica de escrita associada ao piano. Já Bach escreveu bastantes Corais religiosos, que podem ter servido de exemplo para esta composição. Claro que esta utilização serve para imbuir esta obra de uma ambiência religiosa e não constitui um exemplo da escrita coral religiosa de Chopin.

Nocturno op. 32 no. 1 (Ei/con)



Fig. 3.51 - F. Chopin: Nocturno op. 32 no. 1, comps. 8 – 12

A polifonia contrapontística deste excerto é bem visível, também, por causa da utilização das notas com dupla haste, na mão esquerda. Como está disposta graficamente, com as hastes em direcções distintas, verificamos, para além das duas vozes da mão direita, mais três na mão esquerda.

Nocturno op. 37 no. 1 (Pc)



Fig. 3.52 - F. Chopin: Nocturno op. 37 no. 1, comps. 41 – 45

Este extracto está escrito como se fora um Coral, o que não sendo um estilo adaptado ao instrumento, foi uma forma largamente abordada por Bach.

Nocturno op. 37 no. 2 (Ei/con)



Fig. 3.53 - F. Chopin: Nocturno op. 37 no. 2, comps. 1 – 5

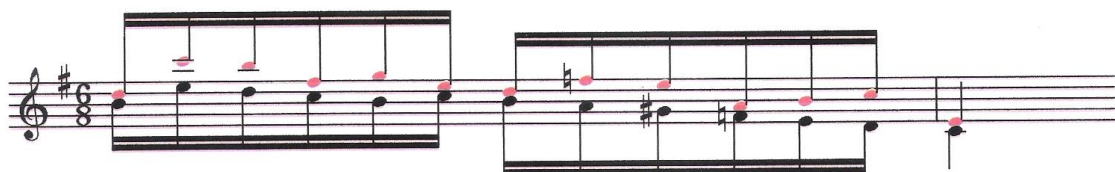


Fig. 3.54 - F. Chopin: mão direita do Nocturno op. 15 no. 2, comps. 3 e 4

Nocturno op. 48 no. 2 (Ii)

The image shows the beginning of a musical score for Nocturno op. 48 no. 2 (Ii). The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. The bass staff begins with a half note F#3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, and a quarter note F#4. The piece is marked with a piano (p) dynamic.

O início deste Nocturno é um bom exemplo de polifonia, com duas vozes quase homofônicas, característica comum nos corais e motetes de Bach.



A mão direita deste trecho exibe uma célula melódica, que recorda a do XVI *Prelúdio BWV 859* do I caderno, tal como acontece no *Nocturno op. 62 no. 1*.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The melody is in the voice part, and the piano accompaniment is in the piano part. The piano part features a prominent triplet pattern in the left hand, which is mirrored in the right hand. The melody is simple and catchy, with a clear refrain. The score is presented in a standard musical notation format, with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

80

Neste trecho, a influência de Bach faz-se sentir: no carácter declamatório das duas vozes, em que uma faz uma afirmação e a outra responde; no estilo toccata usado; na utilização de células melódicas duplicáveis; e na duplicação do baixo à oitava, na secção em tercinas.



Fig. 3.58 - F. Chopin: Nocturno op. 55 no. 1, comps. 56 – 64

Nesta passagem, a mão direita encontra-se escrita em contraponto a duas vozes, e utiliza movimento contrário, nos compassos cinquenta e oito a sessenta, e sessenta e dois a sessenta e quatro.



Fig. 3.59 - F. Chopin: Nocturno op. 55 no. 1, comps. 69 – 71

A figura 3.59 ilustra uma cadência, comum nos Prelúdios e Fugas de Bach, onde normalmente aparecem antes do final, e a utilização de um desenho melódico repetido.



Fig. 3.60 - F. Chopin: Nocturno op. 55 no. 1, comps. 77 – 80



Fig. 3.61 - F. Chopin: linha superior do Nocturno op. 55 no. 1, comps. 77 – 80

Neste extracto (Fig. 3.60) do *Nocturno op. 55 no. 1*, podemos observar dois processos comuns em Bach: um é a escrita de uma só linha melódica, que comporta na

realidade duas vozes paralelas dessincronizadas; e o outro é a utilização de uma escala cromática descendente, quase completa, na voz superior (Fig. 3.61). Na edição de Vianna da Motta, a escala cromática desta passagem aparece escrita com dupla haste, para salientar este elemento.



Fig. 3.62 - F. Chopin: Nocturno op. 55 no. 1, comps. 89 – 97

Nos últimos treze compassos do *Nocturno op. 55 no. 1*, aparece a nota pedal de fá, sobre a qual são dispostos arpejos ascendentes e descendentes, como numa cadência. A própria nota pedal, que é contínua nos compassos que aparecem na Fig. 3.62, é um processo pouco comum na música para piano, por este não sustentar o som durante um período longo. Este aspecto remete-nos para a música de órgão, instrumento para o qual Bach compôs numerosas Toccatas e Prelúdios, num estilo semelhante àquele ilustrado nesta figura.

Nocturno op. 62 no. 1 (Mp, Ei/con, Pc)

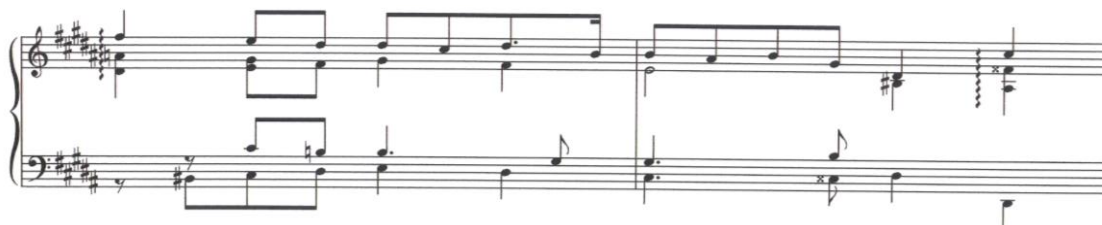


Fig. 3.63 - F. Chopin: Nocturno op. 62 no. 1, comps. 35 e 36



Fig. 3.64 - Chopin: Nocturno op. 62 no. 1, comps 21-23/Bach: Prelúdio BWV 859, comps. 1 e 2

Este Nocturno (op. 62 no. 1) é especialmente fecundo em referências bachianas. Logo no início, o arpejado seguido de um acorde faz lembrar uma cadência final de um Prelúdio de J. S. Bach. Depois, o contraponto intrincado (como é ilustrado na Fig. 3.63) preenche grande parte da obra. Há, também, uma figura melódica igual à do *XIV Prelúdio*

BWV 859 do I Caderno (Fig. 3.64), que aparece duas vezes, e uma passagem cromática descendente, no baixo (Fig. 3.65) de uma passagem a quatro vozes, como acontece na *Fuga BWV 853* (Fig. 4.12).



Fig. 3.65 - F. Chopin: Nocturno op. 62 no. 1, comps. 76 e 77

Nocturno op. 62 no. 2 (Ei/con)

A polifonia contrapontística, com linhas autónomas que se complementam, é ilustrada pelo trecho que se segue. As duas linhas superiores, que constituem melodia e acompanhamento, teriam sido suficientes, mas Chopin adiciona uma linha melódica no baixo, que adensa a textura e origina o contraponto.



Fig. 3.66 - F. Chopin: Nocturno op. 62 no. 2, comps. 40 e 41

3.2.7 – Outras obras

Noutras peças há, ainda, a referir os seguintes exemplos retirados do *Allegro de Concerto op. 46* (Fig. 3.67 e 3.68), da *Fantasia op. 49* (Fig. 3.69, 3.70 e 3.71), do *Improviso op. 51* (Fig. 3.72) bem como da *Berceuse op. 57* (Fig. 3.73 e 3.74). No segundo *Concerto op. 23* (Fig. 3.75 e 3.76), a semelhança do primeiro tema com o tema inicial do *Concerto Italiano* de Bach é mais do que uma coincidência, atendendo à utilização de polifonia articulada da mão esquerda e aos demais aspectos coincidentes entre as duas peças, donde procedem os exemplos. No caso apresentado de *Allegro de Concerto* aparece uma melodia acompanhada por um baixo em oitavas, de cariz organístico. Todo o trecho está escrito a três vozes, como é bem patente na Fig. 3.68. Na *Fantasia*, a introdução em quartas descendentes dá o tom para as passagens de arpejos ascendentes (Fig. 3.71), de gosto bem bachiano.

Allegro de Concerto op. 46 (Ei/con, Pe)

O seguinte extracto (Fig. 3.67) é constituído por três vozes que se complementam. O baixo é dobrado à oitava, o que aponta para um efeito utilizado pelos compositores Românticos - como F. Liszt ou Busoni -, quando desejavam sugerir a sonoridade do órgão em peças relacionadas com Bach. A figura seguinte (Fig. 3.68) ajuda a visualizar as três vozes desta passagem.



Fig. 3.67 - F. Chopin: Allegro de Concerto op. 46, comps. 65 – 68



3.68 - F. Chopin: Allegro de Concerto op. 46, comps. 65 – 68 (Pol.)

Fig.

Fantasia op. 49 (Ei/con, Pc, Pe, Li)

Esta obra tem diversos elementos que apontam para Bach. O início, constituído por quintas descendentes, sugere uma organização tonal, uma das características a que Bach ficou associado.



Fig. 3.69 - F. Chopin: Fantasia op. 49, comps. 1 e 2

A seguinte passagem associa a um contraponto denso, na mão direita, uma passagem com oitavas na mão esquerda, a sugerir a sonoridade do órgão.



Fig. 3.70 - F. Chopin: Fantasia op. 49, comps. 127 – 135

O trecho da figura seguinte, com os seus arpejos quebrados, recorda as cadências bachianas. A nota pedal em sol bemol dos compassos cento e oitenta e oito a cento e noventa e seis pode ser apontada como uma característica exterior à técnica do piano e, por isso, remanescente de Bach. É esse o caso da passagem cromática no baixo, nos compassos duzentos e nove a duzentos e onze.



Fig. 3.71 - F. Chopin: Fantasia op. 49, comps. 143 – 147

Improviso op. 51 (Pc)

O início deste Improviso tem as características de muitas células melódicas da obra de Bach, como sejam o arabesco, e a capacidade de reproduzir em diversas alturas. Esta última característica acontece logo no segundo compasso, em que o tema aparece uma segunda maior abaixo (de re \flat para dó \flat).



Fig. 3.72 - F. Chopin: Improviso op. 51, comps. 1 e 2

Berceuse op. 57 (Ei/can, Pc)



Fig. 3.73 - F. Chopin: Berceuse op. 57, comps 3 – 10

Na *Berceuse*, os elementos bachianos identificados são: a entrada em cânone do tema inicial (Fig. 3.73) e, ainda que menos evidente, a passagem, na mão direita, em contraponto dessincronizado, dos compassos trinta e nove a quarenta e dois (Fig. 3.74), em que uma das vozes apresenta uma escala cromática.



Fig. 3.74 - F. Chopin: Berceuse op. 57, comps. 39 – 42

Concerto no. 2 op. 21 (Mp, Ei/con)



Fig. 3.75 - Chopin: Concerto op. 21, comps. 1-2/Bach: Concerto Italiano BWV 971, comps. 1-2

No tema principal do Primeiro Andamento do *Segundo Concerto op. 21 para Piano e Orquestra*, aparece uma citação do tema inicial do primeiro andamento do *Concerto Italiano BWV 971* de Bach. Isso está bem patente no exemplo facultado (Fig. 3.75), em que os dois temas aparecem lado a lado. O facto de as duas obras terem o mesmo título (Concerto), de o tema estar colocado na mesma posição na obra (ser o primeiro do Primeiro Andamento) e de estarem escritas na mesma tonalidade, embora em modos diferentes (op. 21 em fá menor e BWV 971 em fá maior), é um factor adicional que reforça a verosimilhança de identificação entre ambos os exemplos. Na mão esquerda, do extracto mostrado do concerto de Chopin, escrita de forma polifónica, aparece uma passagem cromática descendente, uma prática comum em Bach. As terceiras paralelas da mão esquerda fazem lembrar as do Segundo Andamento da obra de Bach (Fig. 3.76).



Fig. 3.76 - J. S. Bach: Concerto Italiano BWV 971, comps. 1 – 5

Esta utilização, quase simultânea, de diversas ideias musicais retiradas de diferentes secções de uma mesma obra de Bach acontece também no *Estudo op. 25 no. 7*. Podemos, portanto, ponderar estar perante um processo semelhante de assimilação e tratamento de elementos bachianos, por parte de Chopin.

II Parte - Prática interpretativa

4. Interpretação de Chopin e Bach: uma análise comparativa

Para efectuar uma comparação das obras de J.S. Bach e de F. Chopin foi proveitoso comparar elementos das suas obras de forma mais sistemática, tendo, por esse motivo, havido necessidade de os enumerar e organizar. Os elementos teóricos e práticos foram divididos em três alíneas: elementos orgânicos, musicais, e práticas interpretativas. As duas primeiras dizem respeito aos elementos teóricos, estruturais, ou históricos, a última alínea, relaciona-se com a prática performativa.

4.1 Elementos orgânicos

Como elementos orgânicos, identificaram-se todos os elementos técnicos, que podem ser registados e especificados, que são físicos - como os instrumentos, uso do pedal, dinâmicas - e que, por esse motivo, influenciam a organização do processo criativo. Estes elementos condicionam e dirigem o resultado artístico, embora não constituam o objecto artístico.

4.1.1 Organologia em Bach e Chopin

Chopin sempre apreciou pianos com mecanismos responsivos, como os Graf vienenses. Terá sido essa uma das razões pelas quais terá preferido os pianos Pleyel, em detrimento dos Erard. A preferência pelos pianos Pleyel encontra-se largamente documentada, como se pode constatar pelas seguintes declarações:

Os teclados dos pianos Pleyel, respondendo muito docilmente à mais ligeira pressão dos dedos, oferecem no entanto um pouco mais de resistência que os de Erard;...” (Marmontel 1885: 247-248); Nas suas qualidades sonoras, se não em detalhes de manufactura, os Pleyels de então estavam mais próximos de alguns instrumentos vienenses do que dos Erard. (Eigeldinger 2010: 92 n. 7); ...Chopin, o amigo muito íntimo, muito amado, do célebre construtor [n. t. - C. Pleyel], afirmava que as suas obras se harmonizavam, de uma forma mais completa, mais verdadeira, com a sonoridade discreta, um pouco velada, que produziam, sob os seus dedos, os pianos de Pleyel e os seus pedais com timbres tão doces, tão subtis. (Marmontel 1885: 248) ⁸¹

⁸¹ Les claviers des pianos Pleyel, tout en répondant très docilement à la plus légère pression des doigts, offrent pourtant un peu plus de résistance que ceux d'Erard;... (Marmontel 1885: 248); In their sonorous qualities, if not in details of workmanship, the pleyels of those

Mais crítica, em relação a esta preferência, é a opinião do especialista em pianos A. Dolge: "Chopin, esse mais poético compositor de todos e, no seu tempo, o mais arrojado de todos os intérpretes, deixou que a sua admiração pelo piano Pleyel e a sua amizade pessoal pelo construtor o controlassem a tal ponto que ele não tocava noutro piano se pudesse obter um Pleyel." (Dolge 1972: 388)⁸²

Também Bach não apreciou o primeiro *fortepiano* de Gottfried Silbermann (1683-1753), porque tinha um teclado muito duro de tocar, apesar de apreciar o som. Todavia, mais tarde, quando experimentou um modelo equipado com o mecanismo de Bartolomeo Christofori (1655-1731), mudou de opinião e serviu mesmo de intermediário na venda de um *fortepiano*, cuja descrição do recibo aparece no livro *The New Bach Reader* (David/Mendel 1998: 239). A descrição do contacto de Bach com os instrumentos de Silbermann e da sua reacção encontra-se no seguinte texto do seu aluno Johann Friedrich Agricola (1720-1774):

...O Sr. Gottfried Silbermann tinha construído, primeiro, *dois* destes instrumentos [pianofortes]. Um deles foi visto e tocado pelo falecido *Capellmeister*, Sr. Joh. Sebastian Bach. Ele elogiou, de facto, admirou o seu som; mas queixou-se que era demasiado fraco no registo agudo e demasiado difícil de tocar [i.e., o mecanismo era demasiado pesado]. Isto foi levado a mal pelo Sr. Silbermann, que não aguentava que encontrassem qualquer defeito nos seus instrumentos. Por isso, ficou zangado com o Sr. Bach durante muito tempo. (...) Portanto, ele decidiu - o que só lhe dá mérito, verdade seja dita - não entregar mais nenhum destes instrumentos, mas, em vez disso, pensar seriamente como eliminar os defeitos que o Sr. J. S. Bach tinha referido. (...) Finalmente, quando o Sr. Silbermann conseguiu, de facto, muitos avanços, especialmente no que respeita ao mecanismo, ele vendeu um outra vez à Corte do Príncipe de Rudolstadt. (...) O Sr. Silbermann também teve a louvável intenção de mostrar um destes instrumentos da sua mais recente manufactura ao falecido *Capellmeister* Bach para ele o examinar; e recebeu, em resposta, a completa aprovação por parte dele. (David/Mendel 1998: 365-366)⁸³

days were closer to some Viennese instruments (Graf) than to Erard. (Eigeldinger 2010: 92 n. 7); ...Chopin, l'ami très intime, très aimé du célèbre facteur, affirmait que ses œuvres s'harmonisaient d'une façon plus complete, plus vraie avec la sonorité discrete, un peu voilée que donnait sous ses doigts les claviers de Pleyel et leurs pédales aux timbres si doux, si vaporeux. (Marmontel 1885: 248)

⁸² Chopin, that most poetic of all composers, and, in his day, boldest of all performers, allowed his admiration for the Pleyel piano and his personal friendship for the maker to control him to such an extent that he would not play on any other piano if he could obtain a Pleyel. (Dolge 1972: 388)

⁸³ ...Mr. Gottfried Silbermann had at first built *two* of these instruments [pianofortes]. One of them was seen and played by the late Capellmeister, Mr. Joh. Sebastian Bach. He praised, indeed admired, its tone; but he complained that it was too weak in the high register and too hard to play [i.e., the action was too heavy]. This was taken greatly amiss by Mr. Silbermann, who could not bear to have any fault found in his handiworks. He was therefore angry at Mr. Bach for a long time. (...) He therefore decided-greatly to his credit, be it said-not to deliver any more of these instruments, but instead to think all the harder about how to eliminate the faults Mr. J. S. Bach had observed. (...) Finally, when Mr. Silbermann had really achieved many improvements, notably in respect to the action, he sold one again to the Court of the Prince of Rudolstadt. (...) Mr. Silbermann also had the laudable ambition to show one of these instruments of his late

Estes últimos *pianofortes* construídos por Silbermann foram experimentados por Bach, aquando da sua visita à Corte do Rei da Prússia, como se encontra descrito por Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), no seguinte texto:

Mais merecedor de ser lembrado é o facto do Rei ter desistido do seu concerto dessa noite e ter convidado Bach, já conhecido como ‘Velho Bach’, para experimentar os *pianofortes* de Silbermann que se encontravam em diversas partes do Palácio. Acompanhado de compartimento para compartimento pelo Rei e os músicos, Bach experimentou os instrumentos e improvisou neles perante o seu ilustre companheiro. Algum tempo depois ele pediu ao Rei que lhe desse um tema para uma Fuga, sobre o qual ele pudesse improvisar. O Rei fê-lo, e expressou a sua admiração pela profunda perícia com que Bach o desenvolveu. Ansioso por ver até que ponto a arte podia ser levada, o Rei desejou que Bach improvisasse uma Fuga a seis vozes. Mas como nem todos os temas são apropriados para serem tratados polifonicamente, o próprio Bach escolheu um tema e, para espanto de todos presentes, desenvolveu-o com a perícia e distinção que tinha demonstrado no tratamento do tema do Rei. (Forkel e Terry 1920: 25-26)⁸⁴

De facto, a informação contida neste texto é bastante relevante. O facto de Bach ter tocado e improvisado em diversos *pianofortes*, em 1747, e de ter podido utilizar os diversos recursos do novo instrumento nas formas de composição que lhe eram características dá-nos bases para a utilização do piano na interpretação de obras de Bach e para a constituição de uma base comum entre a técnica digital de Bach e a de Chopin. Deste modo, a utilização de um mecanismo mais leve pode estar relacionado com a técnica digital empregue. O seguinte texto aponta essa relação como uma das razões para o sistema de dedilhação empregue por Chopin:

workmanship to the late Capellmeister Bach, and have it examined by him; and he received, in turn, complete approval from him. (David/Mendel 1998: 365-366)

⁸⁴ More worthy of record is the fact that the King gave up his concert for that evening and invited Bach, already known as ‘Old Bach,’ to try the Silbermann pianofortes which stood in various parts of the Palace. Accompanied from room to room by the King and the musicians, Bach tried the instruments and improvised upon them before his illustrious companion. After some time he asked the King to give him a subject for a Fugue, that he might treat it extempore. The King did so, and expressed his astonishment at Bach’s profound skill in developing it. Anxious to see to what lengths the art could be carried, the King desired Bach to improvise a six-part Fugue. But as every subject is not suitable for polyphonic treatment, Bach himself chose a theme and, to the astonishment of all who were present, developed it with the skill and distinction he had shown in treating the King’s subject. (Forkel e Terry 1920: 25-26)

Sem dúvida, como comenta Von Bülow, esta peculiar dedilhação tinha, até certo ponto, origem no seu piano Pleyel favorito. Antes de Pleyel ter adoptado o duplo escape, ele certamente produzia instrumentos com o teclado mais flexível que podia, e, nestes instrumentos, Chopin veria o uso do polegar em duas notas seguidas, na escala ascendente, como completamente praticável. (Hadden 1903: 183) ⁸⁵

Pode-se deduzir deste texto que o sistema de dedilhação de Chopin pode, em parte, encontrar justificação numa técnica criada na prática em instrumentos diferentes do piano moderno.

Chopin, tal como Bach, em relação ao *pianoforte*, estava aberto a experimentar e difundir novos instrumentos, como testemunha o seguinte texto:

A 27 de Maio e 10 de Junho de 1825, Chopin toma parte em dois concertos de caridade doados ao Conservatório por Joseph Javurek. Uma pequena nota publicada na *l'Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig relata que Chopin “tocou o primeiro *Allegro* em fá (ou sol) menor de Moscheles, e improvisou num *æolopantaleon*. Esse instrumento, inventado pelo ebanista Dlugosz de Varsóvia, combina o *æolomelodicon* com o piano. O jovem Chopin distinguiu-se na improvisação neste instrumento pela riqueza das suas ideias musicais, e, sob as suas mãos, o instrumento causou uma grande impressão.”

Na mesma época, Chopin é encarregue pelos inventores do *æolomelodicon*, Brunner e Hoffman, de fazer valer esse instrumento perante o Imperador Alexandre que se encontrava em Varsóvia... O Czar, sem dúvida, apreciou a execução de Chopin, dado que lhe remeteu um anel ornado com um diamante. (Ganche 1921: 34) ⁸⁶

Este comportamento encontra paralelo noutros compositores como Robert Schumann (1810-1856) e Mendelssohn, que experimentaram o piano pedal e escreveram obras para este instrumento. Alfred Dolge (1848-1922) atesta este facto: “... Louis Schöne, construiu pianos pedal para Robert Schumann e Felix Mendelssohn em Leipsic. (...) Como é bem

⁸⁵ No doubt, as Von Bülow remarks, this peculiar fingering was to some extent traceable to his favourite Pleyel piano. Before Pleyel adopted the double *échappement* he certainly produced instruments with the most pliant touch possible, and on these instruments Chopin would regard the use of the thumb in the ascending scale on two white keys in succession as thoroughly practicable. (Hadden 1903: 183)

⁸⁶ Le 27 mai et le 10 juin 1825, Chopin prend part à deux concerts de charité donnés au Conservatoire par Joseph Javurek. Un bref compte rendu publié dans *l'Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig relate que Chopin «joua le premier *Allegro* en fa (ou sol) mineur de Moscheles, et improvisa sur l'*æolopantaleon*. Cet instrument, inventé par l'ébéniste Dlugosz de Varsovie, combine l'*æolomelodicon* avec le piano. Le jeune Chopin se distingua dans son improvisation par la richesse de ses idées musicales, et, sous ses mains, l'instrument fit une grande impression».

A la même époque, Chopin est chargé par les inventeurs de l'*æolomelodicon*, Brunner et Hoffmann, de faire valor cet instrument devant l'Empereur Alexandre séjournant à Varsovie. Le Czar fut sans doute charmé par l'exécution de Chopin, car il lui remit une bague ornée d'un diamant. (Ganche 1921: 34)

sabido, Schumann escreveu alguma da sua melhor música para este novo instrumento. Erard e Pleyel também construíram pianos pedal em Paris...” (Dolge 1911/1972: 191)⁸⁷

Mas, à parte estas experiências, o piano impôs o seu reinado; aliás, o piano pedal não era mais que uma adaptação do piano. A sua evolução modificou a forma de compor durante o século XIX. Este acontecimento é referido no seguinte texto, de Marmontel:

Tendo o cumprimento das cordas do piano e o seu diâmetro modificado e aumentado muito sensivelmente a duração das vibrações, o volume do som e o seu aspecto, os compositores e virtuosos cessaram de traduzir as frases cantadas e expressivas, adornando-as de ornamentos, de grupetos e de trilos ainda muito usuais na música de Cramer, Dussek e Field. Procurámos a expressão na qualidade do som, nos timbres, na diversidade dos acentos, e especialmente na arte de conduzir a frase, de a modular como o faria um cantor hábil provindo de um bom método, tendo um estilo fundamentado, e não se remetendo ao sentimento pessoal ou ao efeito a produzir para interpretar de acordo com o seu carácter as obras vocais que lhe são confiadas. Mas, aí reside uma arte nova que só data realmente do Séc. XIX, e que Hummel, Moscheles, Chopin, Thalberg, Liszt, e os mestres formados na sua escola continuaram, aperfeiçoando-a. (Marmontel 1885: 239-240)⁸⁸

Um aspecto comum a Bach e Chopin é que ambos tocaram órgão, mas o último não deixou obras para esse instrumento. Chopin tocou órgão na Igreja, em jovem, e voltou a fazê-lo, mais tarde, em França, durante o funeral do tenor Adolphe Nourrit (1802-1839). Nessa ocasião não tocou um tema da sua autoria, mas uma transcrição do *lied* de F. Schubert, *Die Götter*. Esse facto encontra-se descrito em Niecks: “Chopin empenhou-se a tocar no órgão (...) e tocou *Les Astres*, não num estilo orgulhoso e entusiástico, como Nourrit costumava cantá-los, mas num estilo lamentoso e delicado, como um eco longínquo de outro mundo.” (Niecks 1902: 57)⁸⁹

Dos intérpretes referenciados de Chopin, no século XX, tanto quanto se sabe, só A. Cortot seguia a escolha de Chopin de tocar em pianos Pleyel, mas acabaria por se render ao

⁸⁷ ...Louis Schöne, constructed pedal pianos for Robert Schumann and Felix Mendelssohn at Leipsic. (...) As is well known, Schumann wrote some of his best music for this novel instrument. (...) Erard and Pleyel also built pedal pianos in Paris... (Dolge 1911/1972: 191)

⁸⁸ La longueur des cordes du piano et leur diamètre ayant très sensiblement modifié et augmenté la durée des vibrations, le volume du son et sa tenue, compositeurs et virtuoses ont cessé de traduire les phrases chantantes et expressives en les agrémentant d'ornements, de grupetti et de trilles encore très usités dans la musique de Cramer, Dussek et Field. – on a cherché l'expression dans la qualité du son, dans les timbres, dans la diversité des accents, et tout spécialement dans l'art de conduire la phrase, de la modular comme le ferait un chanteur habile procédant d'une bonne méthode, ayant un style raisonné, et ne s'en remettant pas au sentiment personnel ou à l'effet à produire pour interpreter suivant leur caractère les œuvres vocales qui lui sont confiées. Mais, c'est là un art nouveau qui ne date réellement que du XIX^e siècle, et que Hummel, Moscheles, Chopin, Thalberg, Liszt, et les maîtres formés à leur école ont continué en le perfectionnant. (Marmontel 1885: 239-240)

⁸⁹ Chopin devoted himself to playing the organ (...) and played *Les Astres*, not in a proud and enthusiastic style as Nourrit used to sing it, but in a plaintive and soft style, like the far-off echo from another world. (Niecks 1902: 57)

domínio dos pianos Steinway. A razão para a preferência pela marca Pleyel, em detrimento da sua competidora directa Erard, pode, de facto, ter tido uma base de favorecimento pessoal. De facto, Erard foi um construtor bastante inovador nos mecanismos que introduziu no piano, embora A. Dolge afirme que Chopin, estando habituado a teclados mais pesados, se recusava a tocar em pianos Erard, equipados com um novo mecanismo de repetição (Dolge 1972: 79).

4.1.2 Dedilhação

No que diz respeito à utilização de práticas de dedilhação semelhantes em Bach e Chopin. Esta cinge-se à utilização da passagem do terceiro sobre o quarto ou quinto dedos e à mudança de dedos na mesma nota.

Em Chopin, era comum uma utilização flexível da mão, o que se reflectia em dedilhações bastante diversas das práticas habituais, como está descrito no seguinte extracto:

O seu sistema de dedilhação era, de certa forma, resultado dos requisitos da sua própria música. A velha máxima, segundo a qual o polegar e o quarto dedo nunca devem ser usados nas teclas pretas, excepto em casos muito raros, não tinha lugar no seu código de regras. Ele passava frequentemente o polegar por baixo do terceiro ou quarto dedos, e nas, passagens ascendentes, o segundo e terceiro dedos sobre o quarto. (Hadden 1903: 182-183) ⁹⁰

Em Bach, um dos poucos exemplos de dedilhação aparece na escala da *Aplicatio* (fig. 4.1) do *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedmann*. No início deste manuscrito, o compositor fornece instruções de como interpretar os ornamentos e, no caso específico da *Aplicatio*, fornece-nos uma pista da dedilhação que utilizava. Na imagem fornecida é clara a utilização da passagem do terceiro sobre o quarto e quinto dedos. Na escala cromática do *Estudo op. 10 n.º 2* (fig. 4.2), pode visualizar-se a mesma prática. Isto mesmo confirma Howard Ferguson (1908-1999), na seguinte afirmação:

⁹⁰ His system of fingering was in a manner an outcome of the requirements of his own music. The old dictum, according to which the thumb and fourth fingers were never to be used on the black keys except in very rare cases, had no place in his code of rules. He frequently passed the thumb after the third or fourth finger and in ascending passages the second and third fingers over the fourth. (Hadden 1903: 182-183)

Tanto Chopin como Liszt retornavam de tempos a tempos à prática de passar o 3º dedo sobre o 4º ou o 5º, em particular quando o polegar se encontrava ocupado e o 3º dedo podia tocar uma nota preta. O *Estudo em lá maior, Op. 10/2*, de Chopin, baseia-se inteiramente neste artifício: (Ferguson 2002: 81) ⁹¹

É curioso que, neste caso, a ligação entre os dois compositores encontra como interlocutor C. Czerny, cujo *Estudo op. 365 no. 19* (4.3) é muito semelhante ao *Estudo op. 10 no. 2* de Chopin, embora tenha sido, possivelmente, composto mais tarde.

1. Applicatio

BWV 994

J. S. Bach



Fig. 4.1 - J. S. Bach: Applicatio BWV 994, comps. 1 – 4



Fig. 4.2 - F. Chopin: Estudo op. 10 no. 2, comps. 1 e 2



Fig. 4.3 - C. Czerny: Estudo op. 365 no. 19: Leipzig: ed. Peters, 1888/1950

Claro que Bach não se limitava ao uso destes dedos e, por vezes, pelo menos se levarmos em conta o que o seu filho Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) escreveu no seu ensaio intitulado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, utilizava o polegar. Isso é bem claro no ponto sete do primeiro capítulo, que trata de dedilhação:

⁹¹ Both Chopin and Liszt reverted at times to the practice of slipping the long 3rd finger over the 4th or 5th, particularly when the thumb was otherwise occupied and the 3rd finger could play a black note. Chopin's *Étude* in A minor, Op. 10/2, is based entirely on this device:... (Ferguson 2002: 81)

7. Daí, hoje, muito mais que no passado, ninguém que não utilize os seus dedos correctamente pode esperar tocar bem. O meu falecido pai contou-me que na sua juventude costumava escutar grandes homens que só empregavam os seus polegares quando grandes saltos o tornavam necessário. Porque ele viveu num tempo em que uma mudança gradual mas decisiva no gosto musical estava a ter lugar, ele foi constringido a descobrir uma dedilhação bastante mais abrangente e em especial que alargasse o papel dos polegares e que os usasse como a natureza o quis; para que, entre os outros bons serviços, devam ser empregues nas tonalidades difíceis. Por este meio, eles ergueram-se da sua anterior inutilidade para o estatuto de dedo principal. (Bach 1759/1949: 42) ⁹²

A outra prática de dedilhação que aproximava os dois compositores era a de mudar de dedo na mesma tecla, de forma a ligar as linhas melódicas. Isto mesmo nos é descrito por Alfred James Hipkins (1826-1903), que o ouviu tocar em Londres: “Ele [Chopin] mudava de dedos na mesma tecla tão frequentemente como um organista.” (Eigeldinger *et al* 2010: 65) ⁹³ Este comentário revela um outro factor comum entre Bach e Chopin - ambos tocaram órgão -, apesar de não se conhecerem composições de Chopin para órgão, contrariamente a Bach, que compôs bastantes obras para órgão solo.

A respeito da faceta de Chopin como organista, além de uma referência ao facto de uma vez ter tocado órgão, em França (alínea 4.1.1), aparece, apenas, uma breve nota referente ao período em que viveu na Polónia:

A única outra referência que encontrei [n.t. - para além da já mencionada] ao facto de Chopin tocar órgão está relacionada com uma anedota dúbia contada por Sikorski e Karasowski. Segundo esta anedota, Chopin, às vezes, sentava-se no Coro da Igreja de Wizytek, que era frequentada pelos estudantes da Universidade de Varsóvia. Um dia, quando o celebrante tinha cantado o “Oremus”, Chopin extemporizou de forma engenhosa sobre um motivo da Missa acabada de celebrar. (Hadden 1903: 18) ⁹⁴

⁹² 7. Hence, today, much more than in the past, no one can hope to play well who does not use his fingers correctly. My deceased father told me that in his youth he used to hear great men who employed their thumbs only when large stretches made it necessary. Because he lived at a time when a gradual but striking change in musical taste was taking place, he was obliged to devise a far more comprehensive fingering and especially to enlarge the role of the thumbs and use them as nature intended; for, among their other good services, they must be employed chiefly in the difficult tonalities. Hereby, they rose from their former uselessness to the rank of principal finger. (Bach 1759/1949: 42)

⁹³ He changed fingers upon a key as often as an organ-player. (Eigeldinger *et al* 2010: 65)

⁹⁴ The only other reference I have found to Chopin's organ-playing is in connection with a dubious anecdote, Chopin sometimes sat in the choir at the Wizytek Church, which was attended by the students of the Warsaw University. One day, when the celebrant had sung the “Oremus”, Chopin extemporized in an ingenious manner on a motive from the mass just performed. (Hadden 1903: 18)

Não é, no entanto, de estranhar que Chopin, como católico, frequentasse a Igreja e que, por vezes, tocasse no órgão disponível.

A questão da importância de seguir as dedilhações escritas por Chopin para uma prática interpretativa correta não é, no entanto, uma questão pacífica e, de facto, muitos são os pianistas, mesmo dentre aqueles que com ele estudaram, que não as seguem. A este respeito, é relevante o seguinte comentário de Aleksander Michalowski (1851-1938), que estudou com Moscheles, Liszt e Mikuli:

A questão da dedilhação está inseparavelmente relacionada com a individualidade interpretativa do pianista, a forma da sua mão e o estilo da sua técnica. Ninguém pode impor uma dedilhação e não deve ser dada especial importância a este aspecto de entre todos os problemas relacionados com a interpretação da música de Chopin. Isto explica porque é que algumas indicações do Mestre foram ignoradas na edição de Mikuli. Este último admitiu abertamente que, no que diz respeito a este aspecto, ele nem sempre seguiu as indicações de Chopin. (Eigeldinger *et al* 173-174) ⁹⁵

Esta opinião vai de encontro àquela veiculada na nota inicial escrita por C. Debussy na edição dos doze estudos, que dedicou a F. Chopin:

Intencionalmente, os presentes *Études* não contêm qualquer dedilhação; eis brevemente a razão:

Impor uma dedilhação não pode logicamente adaptar-se às diferentes configurações da mão. (...)

Os nossos velhos Mestres, - eu refiro-me aos “nossos” admiráveis cravistas – nunca indicaram as dedilhações, confiando sem dúvida, no engenho dos seus contemporâneos. Duvidar disso nos virtuosos modernos seria impróprio.

Concluindo: a ausência de dedilhação é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição que nos leva a preferir não utilizar a dedilhação do compositor, e, confirma a verdade das seguintes palavras intemporais: “Nunca somos mais bem servidos do que por nós mesmos”

Procuremos as nossas dedilhações! (Debussy 1915/1997: 4) ⁹⁶

⁹⁵ The question of fingering is inseparably tied up with the interpretative individuality of the pianist, the shape of his hand and the style of his technique. Nobody can impose a fingering and this aspect should not be given prime importance among all the problems relating to the interpretation of Chopin's music. This explains why some of the master's own indications have been overlooked in Mikuli's edition. The latter openly admitted that in this regard he did not always follow Chopin's indications. (Eigeldinger *et al* 173-174)

⁹⁶ Intentionnellement, les présents *Études* ne contiennent aucun doigté ; en voici brièvement la raison :
Imposer un doigté ne peut logiquement s'adapter aux différents conformations de la main. (...)
Nos vieux Maîtres, - je veux nommer « nos » admirables clavecinistes – n'indiquèrent jamais de doigtés, se confiant, sans doute, à l'ingéniosité de leurs contemporains. Douter de celle des virtuoses modernes serait malséant.

Existem, pois, diversos intérpretes que utilizam o mesmo mote de Debussy e ignoram as dedilhações escritas por Chopin. Muitas destas, encontram-se em partituras pertencentes a alunos/as e encontram-se, por esse motivo, limitadas por o objectivo de instrução que tinham e que podia estar relacionado com as próprias limitações do instruendo. No entanto, o próprio facto de Chopin ter a preocupação de escrever as dedilhações, de forma recorrente, pode significar que merecem mais crédito para além do significado da sua função pedagógica imediata.

De algum modo relacionado com a temática da dedilhação, está a posição da mão: uma afecta a outra. Por esse motivo, é pertinente abordar nesta alínea, ainda que de forma breve, esta temática. Poucas referências existem que abordem a questão da posição da mão em Chopin. A esse respeito, o seguinte testemunho ajuda-nos a constatar qual a posição de mão de que era apologista, enquanto pedagogo:

De modo a obter esta sonoridade agradável ele insistia numa posição natural da mão. Ele exigia que os dedos da mão direita fossem colocados de forma a pousarem nas notas mi, fá sustenido, sol sustenido, lá sustenido e si; os da mão esquerda no dó, si bemol, lá bemol, sol bemol e mi. (...) Ele exigia que as mãos se mantivessem absolutamente lisas. (Hadden 1903: 183) ⁹⁷

De facto, tomando os seus *Estudos op. 10* e *25* como ilustração da técnica que utilizava, podemos constatar que a mão esticada é um requisito necessário à execução de muitos deles. Podemos apontar os Estudos iniciais de cada conjunto, ou seja o *op. 10 no. 1* e *op. 25 no. 1*, como exigindo a mão esticada e, por isso, lisa, mas, também, os *Estudos op. 25 nos. 9 e 11*, *op. 25 nos. 8 e 12*.

No que respeita a Bach, encontramos uma referência, se deduzirmos que o filho, C. P. E. Bach, seguia a mesma prática que o pai, no seu *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Nesse ensaio, C. P. E. Bach aborda a posição da mão, no ponto três da Introdução à parte um. Os termos em que o faz são os seguintes:

Pour conclure : l'absence de doigté est un excellent exercice, supprime l'esprit de contradiction qui nous pousse à préférer ne pas mettre le doigté de l'auteur, et, vérifie ces paroles éternelles : « On n'est jamais mieux servi que par soi-même. » Cherchons nos doigtés! (Debussy 1915/1997: 4)

⁹⁷ In order to get this sympathetic touch he insisted upon an easy position of the hand. He required the fingers of the right hand to be so placed that they should rest on the notes E, F Sharp, G Sharp, A Sharp, and B; those of the left on C, B Flat, A Flat, G Flat, and E. (...) He demanded that the hands should be held absolutely flat. (Hadden 1903: 183)

3. Para além do negligenciar dos três factores acima mencionados [i.e.- dedilhação correcta, bons ornamentos e boa performance], aos estudantes é ensinada a posição da mão errada. (...) Assim, a última possibilidade de tocarem de forma competente é afastada, dado que é fácil imaginar o género de sons produzidos por dedos tensos, duros. (Bach 1759/1949: 30)⁹⁸

Por este comentário se pode deduzir que era importante, para ambos os compositores, uma mão descontraída, mas já não é tão claro, por intermédio do testemunho do seu filho, se Bach favorecia uma técnica com a mão esticada.

4.1.3 Pedal

Chopin explorava ao máximo o recurso do pedal, como está comprovado nas seguintes descrições de Marmontel:

Nós já o dissemos incidentalmente, Chopin servia-se dos pedais com um tacto maravilhoso. Ele acoplava-os frequentemente para obter uma sonoridade macia e velada, mas, mais frequentemente ainda, empregava-os separadamente para as passagens brilhantes, para as harmonias sustentadas, para os baixos profundos, para os acordes estridentes, vibrantes, ou usava ainda o ‘petite pédale’ [n.t. - pedal una corda] sozinho para os sussurros ligeiros que pareciam rodear de um vapor transparente os arabescos que ornaram a melodia e a envolvem como finas rendas. (Marmontel 1885: 256-257)⁹⁹

Ainda, Marmontel acerca do pedal em Chopin diz: “Nenhum pianista antes dele empregou os pedais alternadamente ou simultaneamente com tanto tacto e perícia.” (Marmontel in Eigeldinger 2010: 274)¹⁰⁰

Ele utilizava, portanto, os dois pedais separadamente, ou em simultâneo, e fazia uso do pedal *una corda*, em especial, quando havia modulações por enarmonia, utilizando-o, desta forma, para criar diferentes ‘registos’. Assim o afirma Eigeldinger, quando escreve: “... parece que Chopin fazia uma utilização frequente do pedal esquerdo, altamente

⁹⁸ 3. In addition to the neglect of the three factors mentioned above, students are taught the wrong position of the hand. (...) Thus, the last possibility of their playing competently is removed, for it is easy to imagine the kind of sounds produced by stiff, wire-strung fingers. (Bach 1759/1949: 30)

⁹⁹ «Nous l’avons déjà dit incidemment, Chopin se servait des pedales avec un tact merveilleux. Il les accouplait souvent pour obtenir une sonorité moelleuse et voile, mais plus souvent encore il les employait séparément pour les passages brillants, pour les harmonies soutenues, pour les basses profondes, pour les accords stridents, éclatants, ou encore usait-il de la petite pédale seule pour les bruissements légers qui semblent entourer d’une vapeur transparente les arabesques qui ornent la mélodie et l’enveloppent comme de fines dentelles.» (Marmontel 1885: 256-257)

¹⁰⁰ No pianist before him employed the pedals alternately or simultaneously with so much tact and skill. (Marmontel in Eigeldinger 2010: 274)

diversificada e refinada e recorria a ele não só para amaciar o som, mas mais pela sua qualidade de timbre, a modo de registo.” (Eigeldinger 2010: 130 n. 122) ¹⁰¹ Esta ideia é reforçada pelo comentário que o próprio Chopin faz na carta de 26 de Dezembro de 1830, dirigida a Jan Matuszynski: “Quanto a Thalberg, ele toca excelentemente, mas não é o meu homem. Mais novo que eu, agrada às senhoras, faz *potpourris* do tema *A muda*, consegue o seu *piano* pela utilização do pedal, não da mão...” (Chopin e Voynich 1988: 133) ¹⁰²

4.1.4 Dinâmicas

No ponto anterior ficou patente a relação existente entre o emprego de diferentes dinâmicas e a utilização dos dois pedais na prática interpretativa de Chopin. No entanto, também ficou patente que, do ponto de vista técnico, ele separava a execução da dinâmica piano do emprego do pedal esquerdo, implicando, por isso, o emprego de uma técnica própria de pulso.

Aos alunos de Chopin, por mais avançados que estivessem, era exigido que, além das escalas, tocassem com cuidado o segundo livro dos *Préludes et Exercices* de Clementi e, acima de tudo, que estudassem o primeiro *Exercício* em lá bemol. Qualquer nota tocada de forma mais dura, abrupta ou pouco delicada tinha de ser repetida e cuidadosamente corrigida. Para completar a desgraça, o aluno encontrava no início um arpejo: (...) Foi este arpejo que atraiu sobre um infeliz estudante este reparo, talvez demasiado duro por parte do Mestre, que, dando um salto da [sic] cadeira, exclamou: ‘O que foi isso? Foi um cão a latir?’ (Eigeldinger et al 2010: 60) ¹⁰³

Esta preferência por um uso das diferentes gradações de *piano*, em detrimento do *Forte*, *Fortissimo* ou *Martellato*, é confirmado pelo relato de J. Hippkins, que escutou Chopin em Londres:

¹⁰¹ ...it appears that Chopin made frequente, highly diversified and refined use of the soft pedal and that he resorted to it not merely to soften the sound but more for its quality of *timbre*, in the manner of a registration. (Eigeldinger 2010: 130 n. 122)

¹⁰² As for *Thalberg*, he plays excellently, but he’s not my man. Younger than I, pleases the ladies, makes *potpourris* from the Dumb Girl, gets his *piano* by the pedal, not the hand... (Chopin e Voynich 1988: 133)

¹⁰³ The pupils of Chopin, however advanced, were required, besides the scales, to play with care the second book of Clementi’s *Préludes et Exercices*, and above all to study the first *Exercise* in A flat. Every hard, rough or uneven note had to be played again and carefully corrected. To complete his misery the pupil encountered at the commencement an arpeggio: (...) It was this arpeggio which brought upon one unfortunate student this somewhat too sharp rebuke from the master, who springing up on [sic] his chair, exclaimed: ‘What was that? Was that a dog barking?’ (Eigeldinger 2010 et al: 60)

A. J. Hipkins da firma Broadwood, cujos pianos Chopin utilizou em Inglaterra, escreveu que o seu *fortissimo* era cheio, timbrado sem qualquer sombra de brusquidão ou ruído; que as suas *nuances* decresciam até ao quase inaudível mas sempre distinto pianíssimo; e que o seu legatíssimo cantado era especialmente notável. (...) Por todas estas razões, seria aconselhável para o intérprete actual de Chopin e Schumann moderar o poder do seu instrumento seja de que forma for. A impressão de força e peso timbrado deve estar presente; mas deve sempre existir uma reserva, para se adequar não só às preferências de ambos os compositores por uma atmosfera íntima, mas também à qualidade ‘íntima’ que constitui de tal forma uma parte essencial da sua música. (Ferguson 2002: 161) ¹⁰⁴

Um relato, datado de 15 de Dezembro de 1833, escrito no jornal *Le Rénovateur*, confirma as descrições anteriores da forma de tocar de Chopin, no respeitante à dinâmica e *touché*:

Há pormenores incríveis nas suas Mazurkas; e ele encontrou maneira de os tornar duplamente interessantes, tocando-os com o maior grau de suavidade, *piano* ao extremo, os martelos meramente a roçar as cordas, de tal forma que é-se tentado a aproximarmo-nos do instrumento e encostarmos o ouvido, como se fosse um concerto de sílfides ou elfos. (Eigeldinger *et al* 2010: 272) ¹⁰⁵

Estes testemunhos indiciam que Chopin preferia dinâmicas no espectro *piano* ao *forte*. Esta característica é tanto mais interessante quanto o virtuosismo de muitas obras que compôs, aliado ao volume sonoro do piano actual, propiciam interpretações com dinâmicas talvez excessivamente fortes e contrárias à sua natureza íntima.

4.2 Elementos musicais

Os elementos musicais são os elementos relacionados com a organização e o resultado sonoro. As formas, escalas e tonalidades organizam os sons de determinada forma; a articulação e a ornamentação caracterizam-nos. Por esse motivo, foram analisados e comparados os elementos respeitantes à forma, às tonalidades, às escalas e aos modos,

¹⁰⁴

A. J. Hipkins of the firm of Broadwood, whose pianos Chopin used in England, wrote that his fortissimo was a full, pure tone without any suspicion of harshness or noise; that his nuances decreased to the faintest yet always distinct pianissimo; and that his singing legatissimo touch was specially remarkable. (...) All in all, therefore, it would seem advisable for today's interpreter of Chopin and Schumann to moderate the power of his instrument somewhat. The impression of strength and weight of tone must often be there; but there should always be a reserve, to match not only both composers' preference for an intimate atmosphere, but also the 'inward' quality that is such an essential part of their music. (Ferguson 2002: 161)

¹⁰⁵

There are unbelievable details in his Mazurkas; and he has found how to render them doubly interesting by playing them with the utmost degree of softness, *piano* to the extreme, the hammers merely brushing the strings, so much so that one is tempted to go close to the instrument and put one's ear to it as if to a concerto of sylphs or elves. (Eigeldinger *et al* 2010: 272)

bem como, ao *Tempo rubato*, à articulação, à ornamentação e aos elementos da música popular.

4.2.1 Formas

A denominação ‘forma’ é usada com dois fins diferentes, mas que estão relacionados. Por um lado, é utilizada para descrever o título da obra a que se aplica, como a forma Sonata, a Fuga ou a Suíte, e a maneira como os seus elementos orgânicos estão dispostos. Neste caso, a sua organização interna, corresponde, por norma, a um título específico. É este o caso da forma Sonata, em que o título está, impreterivelmente, ligado a uma organização específica do seu conteúdo musical.

Por outro lado, aplica-se ao modo como a obra está dividida em partes distintas, como seja, a forma binária e ternária. Neste caso, também se aplica à organização do material musical, mas de um modo geral. Por norma, a diferença entre estas duas aplicações da mesma palavra faz com que, no primeiro caso a organização a que se refere seja a melódica - por regra os temas - e, no segundo caso a componente tonal tem habitualmente a primazia. Assim, a forma Sonata refere-se, por exemplo, à seguinte organização temática: Tema I – Tema II – desenvolvimento Tema I Tema II – Coda. E a forma binária à seguinte organização tonal: Secção I/cadência imperfeita – Secção II/cadência perfeita. Ou: Tónica → Dominante – Dominante → Tónica. Podemos dizer, para distinguir, que uma se refere ao tema, a outra à estrutura. Por regra, Chopin utiliza a forma ternária, com excepção dos Estudos e Prelúdios que são, na sua maioria, em forma binária. Salientam-se os *Estudos op. 10 no. 3, op. 25 no. 5 e 10* e o *Prelúdio op. 28 no. 15*, em forma ternária.

As formas temáticas em Chopin dividem-se em três géneros: aquelas que apontam para modelos do Barroco; as que ampliam os modelos do Classicismo; e aquelas que são novas. Nas primeiras, incluem-se os dois Cânones, a *Fuga em lá menor*, as duas *Bourrés* e os Prelúdios. As que ampliam os modelos do passado próximo, do Classicismo e do Romantismo inicial, são os Rondós, as Sonatas e os Concertos. As novas formas são os Estudos, Baladas e Nocturnos.

Na obra para tecla de Chopin e Bach tem pouca expressão a música programática. A excepção é, no caso de Bach, o *Capriccio sulla lontananza del fratello amatissimo*, BWV 992. Em Chopin, os títulos programáticos dados às suas obras - Estudos e Valsas -

foram atribuídos posteriormente por outros. No entanto, é interessante, neste âmbito, atentar no título dado na primeira edição inglesa do *Bolero* (1835) - *Souvenirs d'Andalousie* - ou no *sketch* da primeira versão da obra, publicado no *Journal de Musique*, em 1876, sob o título *Chanson De Zíngara: Souvenir du voyage en Espagne* (Brown 1960: 81-82). Estes títulos, para além do sentido comercial que possa ter estado na sua origem, davam frequentemente pistas para o carácter da obra e, portanto, para a sua interpretação. Este facto é tanto mais relevante, quando os títulos foram adicionados a edições publicadas ainda durante a vida de Chopin e não foram repudiados por ele.

Também a Ópera foi um estilo ausente na obra de Bach e Chopin. No caso de Chopin, ele tem significado fornecendo temas para algumas obras, como as *Variações op. 2* sobre um tema de *Don Giovanni*, de W. A. Mozart, e *op. 12*, sobre um tema de *Ludovic*, de Ferdinand Hérold (1791-1833). Acrescente-se, ainda, a estas obras o Duo sobre temas de *Robert le Diable* de G. Meyerbeer e as pouco conhecidas Variações sobre um tema da ópera de Gioachino Rossini (1792-1868) *La Girândola* (Br. 9). Para o género vocal, Chopin compôs apenas Canções para piano e voz. Também Bach, apesar da sua vasta obra vocal, não escreveu Óperas, tendo abordado repertório religioso, como as Cantatas (excepção feita para a *Koffee Cantata BWV 211*).

4.2.2 Tonalidades, escalas e modos

Chopin referiu, nos seus Esquissos de um Método de Piano, mi e si maiores como as melhores tonalidades para o estudante iniciar a abordagem do instrumento. Na sua opinião, estas tonalidades eram as que melhor se adaptavam à forma da mão, em oposição à tonalidade de dó maior. Acerca desta preferência, é interessante ler a seguinte passagem do seu esboço de Método, referida por Eigeldinger: “É inútil começar a aprendizagem de escalas no piano em dó maior, a mais fácil de ler, e a mais difícil para a mão, já que não tem pivô. Inicie com uma que ponha a mão à vontade, com os dedos longos nas teclas pretas, como si maior por exemplo.” (Eigeldinger 2010: 34) ¹⁰⁶

Para Chopin, outra tonalidade de eleição era lá bemol maior. Nesta tonalidade tocou a *Sonata no. 12* de Beethoven (pelo menos o primeiro andamento), como descrito por Lenz: “...Chopin acrescentou, em jeito de desculpa: ‘Em poucos dias eu tenho de tocar a

¹⁰⁶ It is useless to start learning scales on the piano with C major, the easiest to read, and the most difficult for the hand, as it has no pivot. Begin with one that places the hand at ease, with the longer fingers on the black keys, like B major for instance. (Eigeldinger 2010: 34)

sonata em lá bemol, de Beethoven (op. 26) para umas senhoras russas. (...) Chopin foi chamado para tocar a Sonata de Beethoven – o andamento das variações.” [n. t. – o primeiro andamento] (Lenz 1872/1995: 46-47) ¹⁰⁷ Há o relato anônimo, feito por uma senhora escocesa numa carta para James Cuthbert Hadden (1861-1914), datada de 27 de Março de 1903, de Chopin ter tocado os restantes andamentos no decurso de uma aula:

Chopin permitiu-me terminar o belo *air*, e então tomou o meu lugar e tocou a Sonata toda [Beethoven op.26] Foi como uma revelação. (...) Ele tocou a *Marche funèbre* de Beethoven com um grande, orquestral, poderoso efeito dramático, no entanto com uma espécie de emoção contida que era indescritível. Por último, ele apressou-se no andamento final com uma precisão sem falta e uma delicadeza extraordinária – nem uma só nota perdida, e com um fraseado maravilhoso e alterações de luz e sombra. Ficámos sem palavras, nunca tendo escutado nada assim. (Hadden 1903: 186) ¹⁰⁸

Há que ter em conta que, à época, não era costume tocar integralmente Sonatas, ou outras peças de envergadura. Chopin tocou também o Concerto de Field nesta tonalidade, por diversas vezes. Nas suas obras a tonalidade de lá bemol maior surge mesmo quando a tonalidade principal não é essa. Isso acontece, por exemplo, no início e fim da primeira *Balada op. 23* em sol menor e no *Bolero* (comps. 156 a 167).

Para conferir as preferências tonais de Chopin foi elaborado um Quadro tonal e cronológico, que permite visualizar a quantidade de obras de determinada tonalidade e a sua variação durante a sua carreira de compositor. Esta desenvolveu-se, essencialmente, entre 1817 e 1849. Para a elaboração deste quadro, que foi construído por uma amostragem muito significativa da sua obra, foi feita uma lista que contém a maior parte da obra de Chopin, e na qual estão indicadas, por um asterisco, as peças utilizadas para a construção do Quadro tonal e cronológico da sua obra. Esta lista refere-se às obras utilizadas para construir o Quadro Tonal das obras de Chopin, referido como **Quadro II**. Ela contém, sempre que possível, as peças com a indicação das datas de composição e com a referência de dois métodos de catalogação: *Opus* e *Brown*. Apesar de, originalmente, as obras de Chopin terem sido catalogadas em números de *Opus*, mais tarde, a par da inclusão de

¹⁰⁷ ... Chopin added, by way of excuse, “In a few days I must play the A flat Sonata of Beethoven (Op. 26) to some Russian ladies. (...) Chopin had been sent to play the Beethoven Sonata – the variation movement. (Lenz 1872/1995: 46-47)

¹⁰⁸ Chopin allowed me to finish the beautiful *air*, and then took my place and played the entire sonata [Beethoven op. 26]. It was like a revelation [...] He played that *Marche funèbre* of Beethoven’s with a grand, orchestral, powerfully dramatic effect, yet with a sort of restrained emotion which was indescribable. Lastly he rushed through the final movement with faultless precision and extraordinary delicacy – not a single note lost, and with marvelous phrasing and alternations of light and shade. We stood spellbound, never having heard the like. (Hadden 1903: 186)

novas obras, foram propostas novas formas de organização: Maurice Brown (1906-1975) propôs, em 1972, um catálogo com organização cronológica no seu livro *Chopin: an index of his works in chronological order*, que aparece referenciado com Br.; O musicólogo Józef Chominsky (1906-1994), propôs um novo catálogo por título e aparece referenciado como C.; A musicóloga polaca Krystyna Kobylanska (1925-2009) propôs em 1977, na sua obra, publicada em alemão com o título *Frédéric Chopin: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, um novo catálogo temático da obra de Chopin, que aparece referenciado como KK.

Os *Opus 1* a 65 foram publicados durante a vida de Chopin e os *Op. 1* a *Op. 58* aparecem no catálogo temático preparado para Jane Stirling por F. Chopin e A. Franchomme. Antes de falecer, Chopin pediu que as obras não publicadas fossem destruídas, mas, posteriormente, a irmã e a mãe pediram a J. Fontana que seleccionasse aquelas que achasse merecerem serem publicadas. Fontana seleccionou vinte e três peças, que agrupou em oito *Opus* (66 a 73). Estas foram publicadas em 1855. As restantes peças foram publicadas posteriormente, por diversas entidades, com a indicação *op. post.*

O musicólogo Maurice Brown contabiliza, na sua lista de obras de F. Chopin, 165 itens, pelos quais distribui as peças por ordem cronológica de composição e afinidade. Por isso, alguns itens contêm diversas peças pertencentes ao mesmo *opus* ou selecção de obras, como acontece nos *Prelúdios op. 28* e Estudos.

A lista presente no **Apêndice I** contém, ainda, as datas de composição das obras, tal como são fornecidas no livro de M. Brown, e totaliza 165 obras. Constitui, por isso, uma amostragem bastante significativa da obra de Chopin, bem como das tonalidades e períodos criativos deste. Algumas obras não foram incluídas no **Quadro II** (Tonal e Cronológico das Obras de Chopin) por diversos motivos, que se explicam de seguida. O Bolero não tem uma tonalidade principal, sendo constituído por diversas secções em tonalidades predominantes (sol – fáM – lám – láM – lábM- láM – sibm – lám), isto, embora M. Brown só refira as tonalidades de lá M e m. Outras obras, como a parte de contrabaixo de um canon de Mendelssohn, não constituem, minimamente, referências para a obra de Chopin, sendo, neste caso, um mero exercício. M. Brown chama-lhe: "...uma paródia livre e florida escrita nos compassos livres do baixo da partitura de Mendelssohn." (Brown 1960: 70) ¹⁰⁹ e, por esse motivo, não foi incluída. Outras obras não têm uma data

¹⁰⁹ ...a free, florid parody written in the empty bars of Mendelssohn's bass stave. (Brown 1960: 70)

de composição certa, e, a serem incluídas, poderiam falsear os resultados. Por esse motivo, foram também excluídas. As obras incluídas no **Quadro II** estão sinalizadas com um asterisco. No entanto, as obras incluídas, pela quantidade e relevância no todo da obra de Chopin, colmatam quaisquer lacunas deixadas pelas obras excluídas. Esta informação é depois utilizada, em conjunto com a tonalidade, para construir o Quadro Tonal e cronológico das obras de Frédéric Chopin, referenciado como **Quadro II**.

Pela contabilização das tonalidades utilizadas por Chopin, no conjunto da sua obra, podemos confirmar a preferência pela tonalidade de lá bemol maior. As tonalidades de fá e lá menor são aquelas que se seguem, quase na mesma quantidade que as de dó e mi maior e dó sustenido menor. As tonalidades de dó # maior, ré \flat e sol \flat menor, ré # maior e menor, não são utilizadas.

Quadro II – Quadro Tonal e Cronológico das obras de Chopin

	1817	1820	1821	1822	1824	1825	1826	1827	1828	1829	1830	1831	1832	1833	1834	1835	1836	1837	1838	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1849	Total
Dó M										1	2	2 m		1	1					1				1						10
Dó m						1		1	1 a			1 i					1	1					1 n							8
Dó#M																														0
Dó#m											2		1 j		1	1	1 g		1	1		1					1			10
RébM							1			1										1			1							5
Réb m																														0
Ré M		1					1			1	1											1								5
Ré m						1					1															1				3
Ré#M																														0
Ré#m																														0
MibM										1		1	1				1	1						1 e						6
Mib m											2																			3
Mi M					1		1			1	1		2 k				1	1					1	1			1 r			10
Mi m							1				2	1							2											6
Fá M						1			1	2		1					1		1											7
Fá m								1	1								1			2 u	2 b s	1 e	1 d				1		1	11
Fá# M																				1										1
Fá#m												1	1									1 p				1 o				4
SolbM						1	1			1	1			1				1					1 r							7
Solb m																														0
Sol M						2				1						1				1							1	1		7
Sol m	1													1					2										1	5
Sol#m				1																										1
Lá bM			1		1			1		1	2				2	2	2 h	1		2	2	1	1			1		1		20
Lá M								1	2								1		2								1			7
Lá m									1	2		1 i	1			1			1		2	1				2	1			11
Si bM	1						1	1					1	1	1															6
Si b m						1											2		1											4
Si M										1		1							1				1				2 q			4
Si m																								1 f						3
Total	2	1	1	1	2	2	8	6	6	15	16	7	6	4	5	6	9	7	10	10	4	8	4	7	1	5	8	1	2	165

a – op. 4	h – op. 25 no. 1	o – op. 59 no. 3
b – op. 49	i – op. 10 no. 12	p – op. 48 no. 2
c – op. 52	j – op. 10 no. 4	q – op. 62 no. 1
d – op. 55 no. 1	k – op. 10 no. 3	r – op. 62 no. 2
e – op. 55 no. 2	l – op. 10 no. 2	s – op. 49
f – op. 58	m – op. 10 no. 1	t – op. 51
g – op. 25 no. 7	n – op. 56 no. 3	u – B129B

No que respeita à obra de J. S. Bach, o Quadro Tonal das obras para Cravo e Clavicórdio de J. S. Bach, referenciado como **Quadro III**, serve de indicador para as preferências tonais do compositor, mas também pode dar pistas para o sistema de afinação utilizado. As tonalidades mais utilizadas, por ordem de preferência, são lá e ré menores, sol maior e menor e mi e dó menor. As tonalidades de ré e sol \flat maior e menor não são utilizadas. Algumas tonalidades não são utilizadas, apesar de actualmente os seus tons inarmónicos o serem. A este respeito, o caso mais emblemático é de mi bemol maior e ré sustenido maior. No primeiro Caderno, o *VIII Prelúdio BWV 853* aparece em mi bemol

menor, mas a fuga está escrita originalmente em ré sustenido, embora em muitas edições apareça em mi bemol. No segundo caderno, já só aparece a tonalidade de ré sustenido menor. Outras tonalidades, como lá bemol, só são usadas no *Das Wohltemperierte Klavier*. Para identificar as obras, é utilizado, para além do nome, a catalogação de W. Schmieder (*Bach-Werke-Verzeichnis*). São excluídas as *Variações Goldberg* (BWV 988), por estarem escritas em dois modos diferentes (sol M e m), a *Applicatio* (BWV 994), em dó maior, do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, por se tratar de um exercício e quatro outras peças de autoria duvidosa, ou incompletas (BWV 898, 923, 990 e 991).

Quadro III – Quadro Tonal das obras para Cravo e Clavicórdio de Bach

OBRAS	15 Invenções a 2 v. (BWV 772-786)	15 Sinfonias a 3 v. (BWV 787-801)	6 Duos (BWV 802-805)	6 Suítes Inglesas (BWV 806-811)	6 Suítes Francesas (BWV 812-817)	7 Suítes (BWV 818-824)	6 Partitas (BWV 825-830)	Alcortura francesa (BWV 831)	Partita (BWV 832)	Prelúdio e Partita (BWV 833)	4 Allemandes (BWV 834-837)	Allemande e Courante (BWV 838)	Sarabande (BWV 839)	Courante (BWV 840)	3 Minuetos (BWV 841-843)	Schütz (BWV 844)	Cinza (BWV 845)	Wohltemperierte Klavier, Livro I (BWV 846-850)	Wohltemperierte Klavier, Livro II (BWV 851-855)	4 Prelúdios e fugas (BWV 856-859)	Fantasia Cromática e Fuga (BWV 900)	3 Fantaisias e fugas (BWV 901-903)	2 Fantaisias e fuguetas (BWV 907-908)	Concerto e fuga (BWV 909)	7 Tocatas (BWV 910-916)	6 Fantaisias (BWV 917-920)	3 Prelúdios (BWV 921-922-926)	Precambulum (BWV 927)	10 Prelúdios (BWV 928-937-939-943)	6 Pequenos prelúdios (BWV 943-948)	17 Fugas (BWV 949-960)	2 Fugas (BWV 961 e 962)	5 Sonatas (BWV 963-967)	Adagio (BWV 968)	Andante (BWV 969)	Presto (BWV 970)	Concerto Italiano (BWV 971)	16 Concertos (BWV 972-987)	Aria variata alla maniera italiana (BWV 990)	Canções e arie variada de concertos similares (BWV 991-994)	Total				
Dó M	1	1																1	1										2	1	3		1									15	Dó M		
Dó m	1	1				1	1				1							1	1										1	1	1		1										16	Dó m	
Dó# M																			1																									2	Dó# M
Dó# m																			1	1																							2	Dó# m	
Re b M																																												0	Re b M
Re b m																																												0	Re b m
Re M	1	1						1											1	1																							11	Re M	
Re m	1	1				1	1										1		1	1																						19	Re m		
Re# M																																												0	Re# M
Re# m																																												1	Re# m
Mib M	1	1						1											1	1																							6	Mib M	
Mib m																			1																									1	Mib m
Mi M	1	1						1											1	1																							7	Mi M	
Mi m	1	1		1	1														1	1																							16	Mi m	
Fá M	1	1		1	1			1											1	1																						13	Fá M		
Fá m	1	1						1											1	1																							6	Fá m	
Fá# M																			1	1																							2	Fá# M	
Fá# m																			1	1																							3	Fá# m	
Solb M																																												0	Solb M
Solb m																																												0	Solb m
Sol M	1	1						1											1	1																							17	Sol M	
Sol m	1	1						1											1	1																							17	Sol m	
Sol# M																																												2	Sol# M
Sol# m																																												2	Sol# m
Lá b M																																												2	Lá b M
Lá M	1	1																	1	1																							10	Lá M	
Lá m	1	1		1	1			2	1										1	1																								24	Lá m
Si b M	1	1						1											1	1																							11	Si b M	
Si b m								1											1	1																							2	Si b m	
Si M																			1	1																							2	Si M	
Si m																			1	1																							8	Si m	
Total	15	15	4	6	6	7	6	1	1	1	1	4	1	1	1	3	1	1	24	4	4	4	1	3	2	1	7	4	5	1	10	6	17	2	3	1	1	1	1	16	1	1	217	Total	

No que toca à utilização de modos na obra de Chopin, há que referir que esta se encontra associada à utilização de melodias populares religiosas, que têm como base os modos religiosos eslavos, como diz Ferguson: “Durante o século XIX a harmonia modal fez uma reaparição ocasional, geralmente no contexto de algum género de música nacional, como as Mazurkas de Chopin.” (Ferguson 2002: 108) ¹¹⁰ A utilização de modos na obra de Chopin aparece, de facto, bastante associado às Mazurkas, mas está presente, também, noutras formas musicais. Os seguintes exemplos do aparecimento de modos ilustram esse facto. Na *Tarantela op. 43* (fig. 4.4) é utilizado o modo dórico, meio-tom abaixo do seu

¹¹⁰ During the 19th century modal harmony made an occasional reappearance, generally in the context of some kind of national music, such as the Mazurkas of Chopin. (Ferguson 2002: 108)

estado original (ré→ré \flat); na *Mazurca op.41 no. 4* (fig. 4.5) o modo frígio, transposto para dó sustenido (mi → dó \sharp); e na *Mazurka op. 24 no. 2* (fig. 4.6), o modo lídio.



Fig. 4.4 - F. Chopin: Tarantela op. 43, lá \flat maior, comps. 20-24



Fig. 4.5 - F. Chopin: Mazurka op. 41 no. 4, dó \sharp menor, comps. 1-4



Fig. 4.6 - F. Chopin: Mazurka op. 24 no. 2, em dó maior, comps. 25-28

Os modos religiosos aparecem, também, em dois Nocturnos, mas são utilizados com a finalidade de evocar uma atmosfera religiosa. Ganche refere-se assim a estas obras: “No meio de dois nocturnos em sol menor (op.15, nº 3 e op. 37, nº 1), Chopin introduziu um canto litúrgico, mas a essa música de igreja, de sonoridades pesadas e austeras de órgão, falta originalidade.” (Ganche 1921: 120) ¹¹¹ É de recordar que Chopin era católico praticante, e que, quando jovem, tocou órgão na igreja das Irmãs da Anunciação em Varsóvia, segundo conta a tradição. Dessa forma, deve ter tido contacto com música religiosa que utilizava os modos litúrgicos. Esta vivência pode também estar na origem da sua prática, observada pelo seu contemporâneo Wilhelm von Lenz, de mudar frequentemente de dedo na mesma tecla.

O cromatismo e consequente utilização de escalas cromáticas é uma característica presente na obra de Bach e de Chopin. O cromatismo dos temas aparece amiúde em Chopin, em especial nas Mazurkas. Os *Estudos op. 10* no. 2, op. 25 no. 6 e 11 são exemplos claros da utilização de escalas cromáticas. No *Estudo op. 25 no. 11*, ela aparece associada à utilização de uma polifonia na mesma linha melódica (fig. 4.7). Uma das vozes é uma escala cromática descendente.

¹¹¹ Au milieu de deux nocturnes en sol mineur (op. 15, nº 3 et op. 37 nº 1), Chopin a introduit un chant liturgique, mais cette musique d'église, aux sonorités Lourdes et graves d'orgue manque d'originalité. (Ganche 1921: 120)

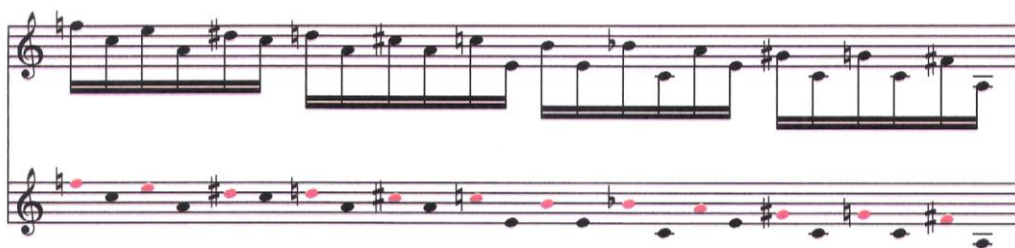


Fig. 4.7 - F. Chopin: Estudo op. 25 no. 11 – voz superior da mão direita

Estas passagens, habitualmente descendentes e, muitas vezes, enquadradas por polifonia contrapontística, como acontece no primeiro (Fig. 4.8) e quarto andamento (Fig. 4.9) da *Sonata op. 58*, encontram ascendência na obra de Bach.



Fig. 4.8 - F. Chopin: Sonata op. 58, 1º and., comps. 72 e 73

O quarto andamento da *Sonata op. 58* está repleto de passagens cromáticas descendentes no baixo.



Fig. 4.9 - F. Chopin: Sonata op. 58, 4º and., comps. 114-119

Um dos exemplos mais claros de cromatismo descendente no baixo, em Bach, é nos dado na *Invenção no. 9*, BWV 795:



Fig. 4.10 – F. Chopin: Invenção no. 9, BWV 795, comps 1-3

As Fugas de Bach estão, também, repletas da utilização de escalas cromáticas, muitas vezes descendentes, mas, por vezes, também ascendentes. Estas escalas aparecem frequentemente no desenvolvimento das peças, associadas a uma progressão harmónica, como está patente nos seguintes extractos tirados das *Fugas BWV 904* (fig. 4.11), *BWV 948* (fig. 4.12) e da *Fuga BWV 853* do I Caderno do *Das Wohltemperierte Klavier* (Fig. 4.13).



Fig. 4.11 - J. S. Bach: Fuga BWV 904, comps. 47/48



Fig. 4.12 - J. S. Bach: Fuga BWV 948, comps. 10 – 11



Fig. 4.13 - J. S. Bach: Fuga BWV 853, comps. 10 – 12

Outras vezes, o cromatismo é parte constituinte do próprio tema. Os temas da *Fuga BWV 857* do I Caderno de *Das Wohltemperierte Klavier* (fig. 4.14) e da *Fuga da Fantasia Cromática BWV 903* (fig. 4.15) são disso exemplo.



Fig. 4.14 - J. S. Bach: Fuga BWV 857 – tema



Fig. 4.15 - J. S. Bach: Fantasia cromática BWV 904 – tema da fuga

O cromatismo, principalmente descendente no baixo, é uma característica comum à obra de ambos os compositores. Por ser um elemento característico na literatura Barroca, a sua presença na obra de Chopin ajuda à caracterização como bachiano.

4.2.3 Tempo rubato

Muito se tem escrito acerca do *Tempo rubato* em Chopin, sendo que este não deve ser visto tanto como um processo incorporado na estrutura da obra, mas sim como algo decorrente do processo de interpretação. Como tal, convém pensar empregá-lo numa perspectiva relativa ao tempo e à pulsação. A este respeito, Mikuli diz-nos:

A manter o *tempo* Chopin era inflexível, e muitos ficarão surpreendidos ao saber que o metrónomo nunca deixava o seu piano. Mesmo no seu muito caluniado *tempo rubato*, uma mão - aquela responsável pelo acompanhamento – tocava sempre estritamente a tempo, enquanto a outra, cantando a melodia, ora hesitando como que indecisa, ou mais animada, como que ansiosamente antecipando o andamento com uma impaciente veemência semelhante ao discurso apaixonado, mantinha a liberdade da expressão musical longe das restrições do tempo estrito. (Mikuli 1843: nota introdutória) ¹¹²

Neste caso, o *Tempo rubato* é uma característica comum aos dois compositores, ainda que com características diferentes. Nas obras de Bach, o rubato está inextricavelmente presente nas cadências e nas variações de pulsação, sendo que esta assume aqui um carácter próprio independente do ritmo e extremamente importante para a definição do carácter da peça. Este *Rubato* é apelidado, por H. Ferguson de estrutural, por oposição ao *Rubato* melódico de Mozart e Chopin, em que o acompanhamento mantém estritamente o tempo: “...enquanto a melodia segue mais livremente os minuciosos ditames da expressão ‘vocal’”. (Ferguson 2002: 48) ¹¹³ O *Tempo rubato* de Chopin estaria, também, segundo Ferguson, próximo da prática dos compositores Barrocos, como se encontra descrito no seguinte texto:

¹¹² In keeping time Chopin was inflexible, and many will be surprised to learn that the metronome never left his piano. Even in his oft-decried *tempo rubato* one hand – that having the accompaniment – always played on in strict time, while the other, singing the melody, either hesitating as if undecided, or with increased animation, anticipating with a kind of impatient vehemence as if in passionate utterances, maintained the freedom of musical expression from the fetters of strict regularity. (Mikuli 1843: nota introdutória)

¹¹³ ...while the melody follows the minutely freer dictates of ‘vocal’ expressiveness. (Ferguson 2002: 48)

Descrições de rubato melódico (se bem que sob diferentes denominações) aparecem em tratados desde o início do séc. XVIII em diante, incluindo os de Couperin (1717), Tosi (1723), Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753), e Leopold Mozart (1756). No séc. XIX foi ensinado por Chopin... (Ferguson 2002: 48)¹¹⁴

Outro compositor que Chopin admirava, W. A. Mozart, também utilizava o *Rubato* melódico na interpretação das suas obras, segundo as suas palavras: “O que esta gente não entende é que em tempo rubato num Adagio, a mão esquerda deve continuar a tocar a tempo. Para eles, a mão esquerda segue sempre de seguida.”. (Mozart in Ferguson 2002: 48)¹¹⁵

Perspectivando o *Tempo rubato* como elemento expressivo incorporado na pulsação da obra, encontramos semelhanças em ambos os compositores. A este respeito, o seguinte testemunho de como Chopin encarava o *Tempo rubato*, vem reforçar esta ideia:

Através do seu peculiar estilo de interpretação, Chopin comunicava este constante balanço com o mais fascinante efeito; desta forma fazendo a melodia ondular para cá e para lá, como um skiff [n.t.- pequeno barco de recreio] impelido no seio de vagas alterosas. Esta forma de execução, que selou de forma tão peculiar o seu estilo de tocar, era, de início, indicada pelo termo *Tempo rubato*, posto nos seus escritos: um Tempo agitado, partido, interrompido, um movimento flexível, porém ao mesmo tempo abrupto e langoroso, e vacilante como a chama sob a respiração vacilante que a agita. Nas suas produções tardias já não encontramos esta marca. Ele estava convencido de que, se o intérprete as entendesse, então, ele pressentiria esta regra da irregularidade. Todas as suas composições devem ser tocadas com esta oscilação e balanço acentuado e mensurável. É difícil para aqueles que não o ouviram tocar frequentemente apanhar este segredo da sua execução correta. (Liszt 1877/2005: 44)¹¹⁶

Por outro lado, acerca dos exageros a que esta prática se presta, Cortot atribui a responsabilidade aos pseudo-herdeiros de Chopin:

¹¹⁴ Descriptions of melodic rubato (thought under different names) appear in treatises from the early 18th century onwards, including those of Couperin (1717), Tosi (1723), Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753), and Leopold Mozart (1756). In the 19th century it was taught by Chopin... (Ferguson 2002: 48)

¹¹⁵ What these people cannot grasp is that in tempo rubato in an Adagio, the left hand should go on playing in strict time. With them the left hand always follows suit. (Mozart in Ferguson 2002: 48)

¹¹⁶ Through his peculiar style of performance, Chopin imparted this constant rocking with the most fascinating effect; thus making the melody undulate to and fro, like a skiff driven on over the bosom of tossing waves. This manner of execution, which set a seal so peculiar upon his own style of playing, was at first indicated by the term *Tempo rubato*, affixed to his writings: a Tempo agitated, broken, interrupted, a movement flexible, yet at the same time abrupt and languishing, and vacillating as the flame under the fluctuating breath by which it is agitated. In his later productions we no longer find this mark. He was convinced that if the performer understood them, he would divine this rule of irregularity. All his compositions should be played with this accentuated and measured swaying and balancing. It is difficult for those who have not frequently heard him play to catch this secret of their proper execution. (Liszt 1877/2005: 44)

A infelicidade é que eles criaram raízes, e que toda uma geração de virtuosos ficou persuadida, pelo seu exemplo, de que só se interpreta Chopin, na condição de lhe infligir distorções de ritmo e sensaborias melódicas, indistintamente situadas – para justificar os seus atentados ao comportamento soberano de uma música que repudia qualquer exagero – sob o signo conveniente do lendário *Rubato* (Cortot 1949: 43) ¹¹⁷

Ainda segundo Ferguson, a prática do *Rubato* melódico encontra paralelo nas ‘*notes inégales*’ (à letra notas desiguais) dos compositores barrocos Franceses (Ferguson 2002: 48). Estas práticas também implicavam, por vezes, um desfasamento entre ambas as mãos - outra prática interpretativa a que Chopin não era estranho.

De facto, Chopin utilizava o desfasamento entre linhas melódicas como recurso expressivo. Poucos pianistas actuais utilizam esta técnica, bastante comum até ao início do século XX. A gravação histórica da *Barcarolle op. 60*, patente no registo por Benno Moiseiwitsh (1890-1963) (Naxos – 8.110770), constitui um bom exemplo da utilização desta técnica na música de Chopin. Um bom exemplo escrito desta técnica é, também, a peça “Eusebius” do *Carnaval op. 9* de R. Schumann.

4.2.4 Articulação

Chopin procurou ao longo da sua vida artística contacto com a tradição clássica, seja através do contacto com aqueles que se apresentavam como os representantes dessa tradição, como pelo emprego de práticas composicionais que remetem para essa época.

São exemplos dessa prática, o sinal de repetição no final do primeiro andamento da *Sonata op. 58* (um adereço formal ignorado pela maioria dos interpretes) e, de forma mais geral, a utilização de ligaduras que duplicam a quadratura (em muitos casos também uma prática formal sem significado efectivo).

Este aspecto, bem como a filiação clássica de Chopin são referidos por Hermann Keller (1885-1967) na seguinte afirmação:

¹¹⁷ La malheur est qu'ils ont fait souche, et que toute une lignée de virtuoses est demeurée persuadée, à leur exemple, que l'on ne commence à interpréter Chopin qu'à la condition de lui infliger les distorsions de rythme et les affadissements mélodiques, indistinctement placés – pour justifier leurs atteintes au comportement souverain d'une musique qui répudie toute exagération – sous le signe commode du *Rubato* légendaire. (Cortot 1949: 43)

Com Chopin, o compositor clássico do período Romântico, o uso regular das frases de quatro compassos é de imediato óbvio; a sobreposição de frases é rara; no entanto, a ligação de frases pode-se encontrar, especialmente nas Mazurkas. Como acontece com a maioria dos compositores do seu tempo, Chopin prefere desenhar ligaduras do princípio ao fim de uma frase, e consequentemente concebe estas ligaduras ao mesmo tempo que as barras de compasso. (Keller e Gardine 1973: 105)¹¹⁸

A sobreposição de frases e consequente emprego de ligaduras que não seguem a quadratura, acontecem em passagens com contraponto, ou com acentos populares. Por vezes, este aspecto foi distorcido por algumas edições. Bach raramente utilizou ligaduras de expressão e, quando usadas, aplicavam-se a determinadas células melódicas com o objectivo de fornecer elementos para a sua interpretação.

4.2.5 Ornamentação

Neste ponto vamos abordar a ornamentação em Chopin e em Bach. Os dois períodos da história da música ocidental em que estes dois compositores viveram caracterizam-se por adornarem amplamente as suas linhas melódicas. No caso da música de tecla, podemos encarar esta prática, no período Barroco, como uma necessidade inerente ao facto de os instrumentos de corda beliscada, comuns nesse período, não prolongarem o som; logo, qualquer nota longa, para se manter, necessitava de ser repetidamente tocada. No Romantismo, a prática da ornamentação está relacionado com o desenvolvimento da linha melódica, que, por vezes, se sobrepõe em importância à forma, como componente orgânica da obra (o que levará ao *leitmotiv*, como elemento de coesão). Havia, portanto, diferenças na ornamentação, não só destes dois criadores, mas também entre os dois períodos em que viveram.

A primeira grande diferença foi que, ao contrário dos períodos anteriores, no Romantismo, tornou-se prática corrente escrever os ornamentos, e não apenas indicá-los. De facto, compositores românticos, como Chopin, Liszt, ou Schumann, eram extremamente pormenorizados nas indicações relativas à interpretação das suas obras. A dinâmica era anotada amiúde, assim como as indicações de tempo. Na ornamentação, todas

¹¹⁸ With the classical composer of the Romantic piano music, Chopin, the regular use of four-measure phrases is immediately striking; phrase overlappings are rare; however, phrase linkages are to be found, especially in the Mazurkas. Like most of composers of his time, Chopin prefers to draw legato slurs from the beginning to the end of a phrase, and consequently conceives these slurs at the same time as phrasing marks. (Keller e Gardine 1973: 105)

as cadências e ornamentos que incluíssem mais de duas alturas diferentes eram escritos por extenso.

Nenhum indício nos diz que a prática da ornamentação em Chopin tenha tido origem ou sido influenciada pela de J. S. Bach. A ornamentação na música de Bach, apesar das indicações dadas no manuscrito do *Clavierbüchlein vor Friedemann Bach*, deve ser encarada de uma forma flexível, dado que sempre foi interpretada de uma forma extremamente livre, como aliás acontece em toda música do mesmo período e mesmo no período clássico. A ornamentação era uma prática expressiva, que era, por isso, deixada em grande parte à responsabilidade do intérprete. Convém não esquecer que só recentemente, com a cristalização dos processos criativos na música ocidental, as funções de executante e de compositor se separaram. Até à pouco tempo, mesmo quando interpretava obras alheias, um artista não deixava de ser um interprete, alguém que entregava, assumidamente, uma visão pessoal das peças que tocava e que se permitia, por isso, mais ou menos liberdades no tratamento do texto. Quem tocava só o que se encontrava no texto original era visto como ignorante, por não conhecer a prática interpretativa, não escrita. Existia, pois, uma prática que se encontrava generalizada e, por isso, pode ser descrita e comparada. Neste contexto, é proveitoso ler a seguinte citação, que descreve a evolução da ornamentação:

Durante o século XIX o uso de sinais de ornamentação continuou a decrescer. (...) Em contraste com a prática do século XVIII, os trilos ‘shake’ começam agora com a nota principal ao invés da nota auxiliar superior, como pode ser visto nas Escolas de Piano de Johann Nepomuk Hummel (1828) e Carl Czerny (1839). A este respeito, John Field pode ter sido uma exceção, dado que ele era aluno de Clementi, que seguia a regra do século XVIII. Não obstante, pelo menos um dos seus mordentes [n.t. - em português o termo inglês ‘shake’, significa tanto trilo como mordente] – no comp. 29 do Nocturno No. 11 em Mi bemol – soa errado se iniciado na nota auxiliar superior. (Ferguson 2002: 123)¹¹⁹

Não obstante, podemos encontrar alguns paralelos em ambas as práticas de ornamentação. Diversas fontes dizem que Chopin também iniciava os trilos pela nota superior. Na versão da *Berceuse* de Pachmann (Fig.4.16), ao contrário do que acontece na de Mikuli (Fig.4.17), este processo está registado.

¹¹⁹ During the 19th century the use of ornament signs continued to decrease. (...) In contrast to 18th-century practice, shakes now begin with the main note instead of the upper auxiliary, as can be seen from the Piano Schools of Johann Nepomuk Hummel (1828) and Carl Czerny (1839). John Field may be an exception in this respect, for he was a pupil of Clementi, who followed the 18th-century rule. Nevertheless, at least one of his shakes – in b. 29 of the Nocturne No. 11 in E flat – sounds wrong if begun on the upper auxiliary. (Ferguson 2002: 123)

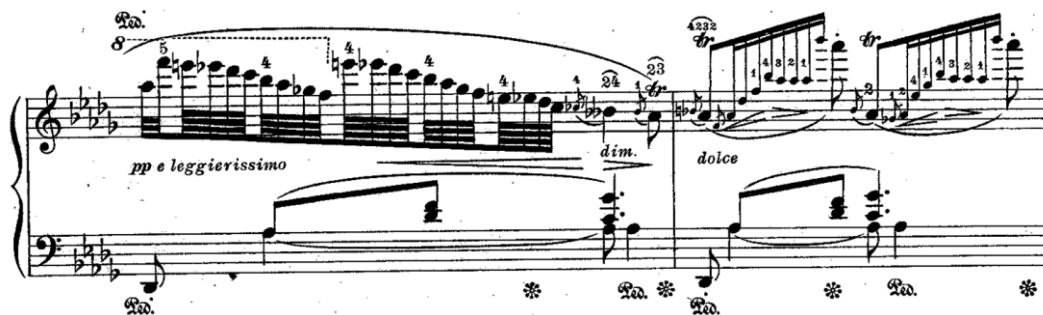


Fig. 4.16 - Chopin: Berceuse op. 57, comps. 43 e 44 - ed. Pachmann

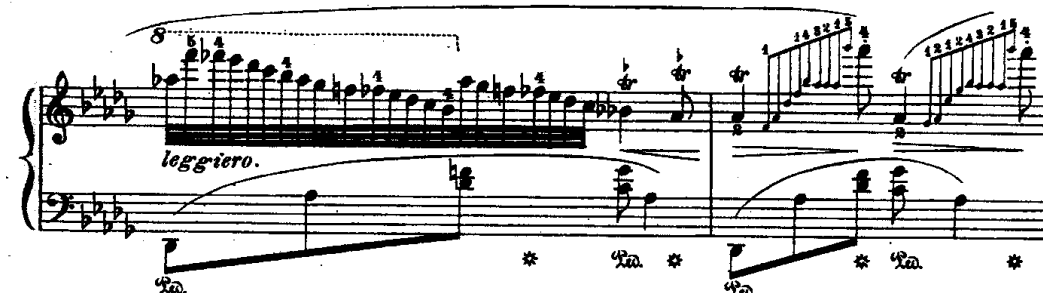


Fig. 4.17 - Chopin: Berceuse op. 57, comps. 43 e 44 - ed. Mikuli

No entanto, Mikuli escreve: “...nos trilos, que ele habitualmente começava com a nota auxiliar, exigia que fossem tocados com uma regularidade perfeita em vez de grande rapidez, o grupeto final tocado calmamente e sem pressa.” (Mikuli 1943: nota introd.)¹²⁰

Este aspecto, como todas as indicações relativas à interpretação das suas obras, como seja a prática de tocar as apogiaturas e os arpejos a tempo, deve ser sempre ser encarado como uma regra com exceções. Estas têm lugar, nomeadamente, quando o uso de determinada ornamentação deturpa o discurso musical, modificando determinada linha ou célula melódica, tornando-a irreconhecível, quando distorce o ritmo ou interrompe a pulsação. Assim, no que diz respeito à prática dos trilos em Chopin e noutros compositores anteriores, temos os seguintes testemunhos:

Chopin considerava que os trilos deviam começar na nota superior. Quando são precedidos por uma nota pequena (na mesma altura da nota principal), isso não quer dizer que esta nota deva ser repetida, mas apenas que o trilo deve começar na nota principal e não, como normalmente, na nota superior. (Eigeldinger *et al* 2010: 58-59)¹²¹

¹²⁰

...in the trill, which he generally commenced on the auxiliary, he required perfect evenness rather than great rapidity, the closing turn to be played easily and without haste. (Mikuli 1943: nota introdutória)

¹²¹

Chopin considered that trills should begin *on the upper note*. When they are preceded by a small note (at the same pitch as the principal note), that does not mean that this note should be repeated, but merely that the trill should begin on the principal note and not, as normally, on the upper note. (Eigeldinger *et al* 2010: 58-59)

Esta prática é descrita e generalizada por Ferguson, no seguinte texto:

Trilos longos são frequentemente precedidos por uma ou mais notas pequenas. Estas são geralmente (mas nem sempre) tocadas no tempo e incluídas como parte do ornamento. Se a nota principal e a nota pequena que a precede são as mesmas, como frequentemente acontece em Chopin, o trilo propriamente dito deve começar com a auxiliar; porque as notas contíguas de um ornamento e o seu prefixo devem sempre diferir. (Ferguson 2002: 124) ¹²²

Esta prática é visível na edição de Vianna da Motta do *Nocturno op. 48 no. 2*, comp. 117 e 131 e nas notas explicativas de rodapé (fig. 4.18 e 4.19).



Fig. 4.18 - F. Chopin: Nocturno op. 48 no. 2, comps. 114-118

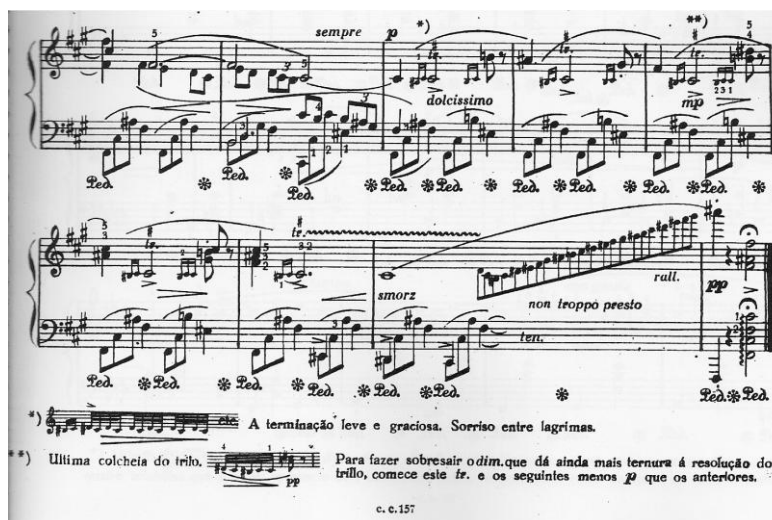


Fig. 4.19 - F. Chopin: Nocturno op. 48 no. 2, comps. 129-138

Ainda Ferguson descreve a interpretação de outro género de ornamentação, em Chopin, que podemos referir como sendo grupetos e grupetos precedidos por uma apogiatura, da seguinte forma:

¹²² Long shakes are often preceded by one or more small notes. These are generally (but not invariably) played on the beat and included as part of the ornament. If the main note and the small one immediately before it are the same, as often happens in Chopin, the shake proper should start with the auxiliary; for the contiguous notes of a shake and its prefix should always differ. (Ferguson 2002: 124)

Repare-se na notação invulgar no Nocturno em Fá sustenido menor, Op. 48/2, de Chopin, e em muitas outras obras suas, onde a aparente ligadura é realmente um sinal de arpejo curvo: (...) Arpejos escritos em notas pequenas seguem as mesmas regras, pelo menos em teoria. Chopin certamente quis que as notas pequenas de arpejo da mão direita fossem tocadas no tempo, porque ele desenhou as linhas tracejadas, numa cópia dos Nocturnos de um aluno:.. (Ferguson 2002: 127) ¹²³

No facto da apogiatura, por vezes, ser tocada a tempo em Chopin, quando precedida por uma apogiatura dupla, Eigeldinger encontra um paralelo com a prática barroca (Eigeldinger 2010: 131), nomeadamente no ornamento denominado *Doppelt-Cadence und Mordent* (fig. 4.20) descrito por J. S. Bach no quadro de ornamentos, presente no início do *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedmann*.



Fig. 4.20 - J. S. Bach: *Doppelt-cadence und mordente* – *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedmann*

4.2.6 Elementos da música popular

Segundo Jan Wękowski, no seu artigo “Religious Folklore in Chopin's Music” (*Polish Music Journal* Vol. 2, Nos. 1-2. 1999. ISSN 1521 – 6039), Chopin teria utilizado diversas melodias populares e religiosas polacas nas suas obras. Esta influência, segundo o autor, é notória em diversos trechos das suas obras. Exemplo desta utilização será a melodia do *Scherzo em si menor op. 20* (Fig.4.21), baseada na canção popular polaca “Lulajże Jezuniu” [Sossega pequeno Jesus] (Fig.4.22). Já Arthur Rubinstein (1887-1982) tinha referido esta ideia, alertando para as edições que unem os dois primeiros tempos da melodia. Mas também, segundo o texto de Jan Wekowski, os quatro primeiros compassos do *Estudo op. 25 nº 11* são tirados da canção popular “Miała Młynarka trzy córy” [O moleiro tinha três filhas]; a melodia do soprano no *Estudo op.25 nº7*, seria inspirada na canção “Jezus malusieńki” [Pequeno Jesus]; e a Marcha fúnebre utiliza material melódico da canção religiosa “Zawitaj Królowa” [Salve Regina].

¹²³ Note the following unusual notation in Chopin's Nocturne in F Sharp minor, Op. 48/2, and several other of his works, where the apparent slur is really a curved arpeggio sign: (...) Arpeggios written out in small notes follow the same rules, at least in theory. Chopin certainly intended r. h. small-note arpeggios to be played on the beat, for he drew the following dotted lines in a pupil's copy of the Nocturnes:... (Ferguson 2002: 127)



Fig. 4.21 - F. Chopin: mão direita do Scherzo op. 20, comps. 305-312



Fig. 4.22 - Melodia popular - Lulajże Jezuniu [Sossega pequeno Jesus]

Também as Mazurcas e Polcas têm uma raiz popular, mas Chopin transformou-as em peças de concerto, que, embora mantendo o ritmo ternário, não se destinam a acompanhamento. Devemos, todavia, ter cautela em atribuir a gênese da criatividade melódica de Chopin à utilização de elementos folclóricos polacos, pois o seguinte comentário de Liszt lhe atribui, também, a autoria de muitas melodias populares:

Como as famílias polacas que vieram depois para Paris estavam todas ansiosas por travarem conhecimento com ele, ele continuou a misturar-se principalmente com a sua gente. Ele continuou, através deles, não só ao corrente de tudo o que se passava no seu país, mas até numa espécie de correspondência musical com ele. Ele gostava que aqueles que visitavam Paris lhe mostrassem os *airs* ou novas canções que tivessem trazido, e quando as letras destes *airs* lhe agradavam, ele frequentemente escrevia uma nova melodia para eles, desta forma popularizando-os rapidamente no seu país, apesar do nome do autor ser frequentemente desconhecido. Tendo-se tornado considerável o número destas melodias, devidas apenas à inspiração do coração, ele pensou amiúde em recolhê-las para publicar. Mas pensou nisso demasiado tarde, e elas permanecem espalhadas e dispersas, como o aroma das flores perfumadas abençoando o deserto e adoçando o *desert air* em redor de algum viajante errante, que o acaso tenha conduzido através do seu caminho remoto. Durante a nossa estadia na Polónia ouvimos algumas das melodias que lhe são atribuídas, e que são deveras dignas de serem da sua autoria; mas quem se atreveria agora a fazer uma selecção incerta entre as inspirações do seu poeta nacional, e os sonhos do seu povo? (Liszt 1877/2005: 97) ¹²⁴

¹²⁴ As the Polish families who came afterwards to Paris were all anxious to form acquaintance with him, he continued to mingle principally with his own people. He remained through them not only *au courant* of all that was passing in his own country, but even in a kind of musical correspondence with it. He liked those who visited Paris to show him the *airs* or new songs they had brought with them, and when the words of these *airs* pleased him, he frequently wrote a new melody for them, thus popularizing them rapidly in his country although the name of their author was often unknown. The number of these melodies, due to the inspiration of the heart alone, having become considerable, he often thought of collecting them for publication. But he thought of it too late, and they remain scattered and dispersed, like the perfume of the scented flowers blessing the wilderness and sweetening the “*desert air*” around some wandering traveller, whom chance may have led upon their secluded track. During our stay in Poland we heard some of the melodies which are attributed to him, and which are truly worthy of him; but who would now dare to make an uncertain selection between the inspirations of the national poet, and the dreams of his people? (Liszt 1877/2005: 97)

Para confirmar a dificuldade que existe em atribuir a autoria de determinada melodia, temos o seguinte relato do seu compatriota, Ferdynand Dworzaczek (1804-1877):

Um dia Chopin estava a improvisar. Eu estava reclinado no sofá; eu estava extasiado, a escutá-lo e a sonhar acordado. De repente, a sua música soou com uma canção que foi directa ao fundo da minha alma...uma canção bem conhecida...uma canção da pátria...amada...do lar familiar...da infância...O meu coração bateu com ansiedade, lágrimas vieram-me aos olhos – eu levantei-me: ‘Fryderyczku!’ - Exclamei, - ‘Eu conheço essa canção desde pequeno...a minha mãe costumava cantá-la...eu tenho-a na alma, e tu acabaste de tocá-la!’ Ele olhou em redor com uma expressão estranha. Os seus olhos brilharam; os seus dedos moviam-se delicadamente sobre as teclas; ‘Nunca escutaste esta melodia antes!’ - declarou. ‘Mas eu tenho-a aqui, aqui, na minha alma!’ - exclamei, pressionando a minha mão de encontro ao peito. ‘Oh!’ – ele levantou-se e abraçou-me – ‘Acabaste de me tornar indescritivelmente feliz, não existem palavras para isso! Tu nunca soubeste esta cantiga....só o seu espírito: o espírito da melodia polaca! E eu estou tão feliz por ter sido capaz de o compreender e revelar.’ (Eigeldinger *et al* 2010: 284) ¹²⁵

Estas citações sugerem, pois, reciprocidade no processo de criação. Esta situação não é exclusiva de Chopin. Todos os grandes compositores europeus fizeram uso de elementos populares e étnicos na sua música; estes foram uma fonte onde muitos criadores, tais como J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. Beethoven e, depois, F. Schubert foram beber muita da sua riqueza rítmica, melódica, harmónica e tímbrica. A música de dança - que tem as suas raízes na música popular - está na génese de muitas obras de Chopin e de Bach. No caso deste último, podemos encontrar elementos estilizados nas Suítes, Partitas, e mesmo nas Invenções, como o demonstra o ritmo de siciliana da *Sinfonia numero treze*.

Em Chopin, estes elementos de dança servem, tal como em Bach, para criar uma dinâmica rítmica. As danças são maioritariamente de origem polaca - como as *Mazurcas* e as *Polcas* - mas também utiliza danças provenientes do resto da Europa, como a *Tarantela* e o *Bolero*. As Suítes e Partitas de Bach e dos seus contemporâneos pretendem reunir

¹²⁵ One day Chopin was improvising. I was lying on the sofa; I was in ecstasy, listening to him and day-dreaming. All of a sudden his music rang out with a song which went to the heart of my soul...a well known song...a song from the homeland...beloved...from the family home...from childhood years...My heart throbbed with yearning, tears sprang to my eyes – I leapt up: ‘Fryderyczku!’ I cried, ‘I know that song from the cradle...my mother used to sing it...I have it in my soul, and you just played it!’ He looked round with a strange expression. His eyes shone; his fingers were moving delicately over the keys; ‘You never heard this tune before!’ he declared. ‘But I have it here, here, in my soul!’ I cried, pressing my hand to my breast. ‘Oh!’ – he rose and embraced me – ‘you have just made me indescribably happy, there are no words for it! You never knew this song...only its spirit: the spirit of the Polish melody! And I am so happy to have been able to gasp and reveal it.’ (Eigeldinger *et al* 2010: 284)

danças de diversos pontos da Europa, como a *Allemande*, *Polca*, *Sarabande*, *Gigue* e Chopin tem o mesmo propósito ilustrativo.

Ao contrário de Liszt, que utiliza motivos folclóricos emprestados nas suas *Rapsódias Húngaras* ou na *Rapsódia Espanhola* (neste caso um Fandango português), Chopin, tanto quanto se sabe, só o faz nas danças de origem polaca. Na *Tarantela* e no *Bolero*, o título e o ritmo servem mais para uma evocação. A presença de elementos folclóricos é distinguível, também, na procura de sonoridades diferentes, mediante a adição de notas às harmonias tradicionais. O compositor visa imitar, desta forma, sons de instrumentos populares e sons alheios à linguagem musical. A confirmar esta ideia temos o seguinte comentário de Cosima Wagner (1837-1930):

Então ele [n.t. - R. Wagner] encontra um livro dos Prelúdios de Chopin no piano; tendo tocado o quarto (em mi menor) ele comenta com desaprovação que um acorde ambíguo fora entreposto no final, como para chocar. Eu tento desculpar isso dizendo que este esboço é uma tentativa para reproduzir algo como um estranho som natural, mas só muito depois, quando se encontra deitado na cama, ele diz, ‘Um som natural – isso é muito bonito, mas é precisamente estes que devemos tentar reconciliar com as nossas leis harmónicas.’ (Wagner 1994: 373) ¹²⁶

Esta alusão a ‘sons naturais’, encontra paralelo na música folclórica, que, muitas das vezes, imita sons onomatopaicos, numa referência a diversas tarefas do dia-a-dia e à natureza. Este aspecto não encontra eco na obra de Bach sendo, no entanto, comum nos compositores oitocentistas franceses, especificamente no âmbito da música para tecla, como Louis-Claude Daquin (1694-1772) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

4.3 Bach e Chopin: Práticas interpretativas na actualidade

Nesta alínea, aborda-se a prática interpretativa de ambos os compositores, na actualidade, em duas vertentes. A primeira é histórica e diz respeito à transmissão da tradição interpretativa, essencialmente da música de Chopin. Neste âmbito, são analisadas as fontes e edições, e a tradição interpretativa, nomeadamente por via de F. Liszt. A segunda remete para a prática criativa e interpretativa actual, ou seja, a forma como a sua

¹²⁶ Then he finds a volume of Chopin's preludes on the piano; having played the fourth (in E Minor) he remarks disapprovingly that an ambiguous chord has been interpolated at the end, as if to create a shock. I seek to excuse it by saying that this sketch is an attempt to reproduce something like a strange natural sound, but only long afterwards, when he is lying in bed, does he say, 'A natural sound – that is very good, but it is precisely these which one must try to reconcile with our laws of harmony.' (Wagner 1994: 373)

obra é apreendida na actualidade. São, portanto, diversos os aspectos que condicionam a prática interpretativa de ambos os compositores, na actualidade, e que condicionam a sua apreensão por intérpretes e público.

4.3.1 Fontes

A análise da obra de Chopin e a exactidão no tratamento dos textos musicais fazem com que novos aspectos da sua arte surjam e revelem mais das suas afinidades com os compositores que o precederam, bem como o seu contributo para a evolução da música. Muitos dos aspectos abordados neste capítulo inserem, de forma inesperada, a obra de Chopin, ainda mais, na tradição de que ele tanto tentava aproximar-se.

Novos aspectos das suas composições, como sejam: a utilização de contraponto escondido em passagens melódicas; o emprego de cadências plagais; ou o emprego de notas pedal, são técnicas de composição de épocas anteriores à sua, que nos remetem para Bach.

A importância do conhecimento e da compreensão destes aspectos deve-se ao facto de nos possibilitar aproximarmo-nos mais de uma interpretação que se identifique com os objectivos do compositor. Nem sempre esses objectivos eram claros para o próprio – daí talvez a contradição entre as intenções e a prática de Chopin -, mas, não obstante, existem.

No fundo, trata-se de nos projectarmos no passado, de forma a apreendermos o seu conteúdo. Isto consegue-se por uma forma de arqueologia musical, que, mediante a utilização de objectos históricos (manuscritos, textos de contemporâneos), recupera ideias e formas de sentir do passado, e trá-los para a luz do dia, no presente. Keller expõe a questão da seguinte forma:

Por fim, deve ser dito que em qualquer *performance* se devem distinguir dois factores: um objectivo, que está relacionado com o conhecimento, a educação, e a prática; e outro subjectivo que resulta do facto de que para cada pessoa o mundo, mesmo o mundo espiritual, parece um pouco diferente do que para os outros. Acontece que só com convicção podemos transferir-nos até esse passado do mundo da música, que não tem mais do que dois ou três séculos. Para sermos capazes de o fazer, dependemos da capacidade de pensar e sentir historicamente, o que épocas anteriores tinham em muito menor proporção. (Keller e Gerdine 1973: 111) ¹²⁷

¹²⁷ Finally, let it be said that in every performance two factors must be distinguished: one objective, with which knowledge, education, and practice are concerned; and one subjective which arises from the fact that for each person the world, even the spiritual world, looks a little different than to the others. It happens that we can only transfer ourselves with certainty back into that world of music which is not

De facto, nunca antes esteve disponível uma quantidade tão grande de informação sobre épocas anteriores, que permitisse perspectivar e, por isso, compreender melhor, o passado. No que se refere aos textos musicais de F. Chopin, as fontes primárias devem-se limitar unicamente: aos manuscritos; às partituras com anotações suas, pertencentes aos seus estudantes, conhecidos e familiares; e às edições de alunos.

Das partituras anotadas, são conhecidas e utilizadas aquelas pertencentes: às alunas Jane Stirling, Camille Dubois-O'Meara (1830-1907) e ao amigo Auguste Franchomme, (estão em território francês); à aluna Zofia Zaleska-Rosengardt (1824-1868), (estão em Paris e University of Port Elizabeth, na África do Sul); à irmã de Chopin, Ludwika Jedrzejewitz e a Napoléon Ordra (1807-1883) - neste último caso as anotações têm origem duvidosa - (em Varsóvia); à aluna Marie Tcherkassky-Scherbatoff (?-1892), (estão na Harvard University, EUA); e à aluna Elizavieta Cheremetieva, (estão em Moscovo).

As restantes edições utilizam como fontes estas, não devendo ser vistas como referências fiáveis e genuínas dos textos musicais. Também as primeiras edições devem ser vistas com cautela, pelas imprecisões de texto nelas encontradas, em especial, na edição francesa. Dado este contexto, proponho o seguinte quadro relativamente à hierarquia das fontes musicais, em Chopin.

Quadro IV – Fontes na obra de Chopin

Manuscritos, edições anotadas por Chopin (Jane Stirling)
Edições de alunos de Chopin, em especial daqueles estudantes que serviam como amanuenses (K. Mikuli, J. Fontana e Tellefsen)
Primeiras edições (principais editores): França – M. Schlensinger, Troupenas Alemanha – Breitkopf & Härtel, A. Schlensinger Inglaterra - Wessel
Edições de: - Intérpretes/estudiosos históricos de Chopin como Badura-Skoda e Jan Ekier - Compositores com afinidades com Chopin como C. Debussy - Alunos de Liszt como A. Kullak, K. Klindworth/X. Scharwenka e Vianna da Motta

more than two or three hundred years past. For being able to do it at all, we are indebted to the capacity to think and feel historically, which earlier periods had in much smaller measure. (Keller e Gerdine 1973: 111)

De forma a contactar com as composições de F. Chopin e a melhor apreender as suas intenções na sua diversidade é importante utilizar as fontes manuscritas e as edições de K. Mikuli - a única publicada actualmente de alunos de Chopin - bem como as anotações ao exemplar de Jane Stirling, que, apesar de terem sido feitas tendo como base a edição francesa, trazem novos dados à versão original. Estas anotações, para além de correcções aos erros de edição referidos na alínea seguinte (4.3.2), constam, na sua maioria de adição de dedilhações e dinâmicas. No caso da edição de Mikuli, as divergências em relação ao original são, essencialmente, rítmicas, como colcheias que passam a ritmo de galope. Esta modificação pode ter tido como origem o desejo de reproduzir a prática interpretativa de Chopin que, para aumentar o registo dramático de determinada passagem, sincopava o ritmo.

Para exemplificar esta variedade, utilizando como fonte primordial o *facsimile* do manuscrito que se encontra na *Biblioteca Narodowa*, de Varsóvia, foi produzida a partitura do *Nocturno op. 55 no. 1*, apresentada como **Apêndice II**. A razão para esta obra ter sido escolhida foi, antes de mais, haver uma cópia do manuscrito, o que permite controlar a diversidade de dados encontrados. Outro facto que levou à escolha desta obra foi a presença de elementos estilísticos e de contraponto, que apontam para a influência de Bach.

Este *facsimile* é fornecido com a edição de Jan Ekier (n.1913) dos Nocturnos, da edição *Wiener Urtext Edition* (edições *Schott*). Para além deste manuscrito, o qual se reproduziu da forma mais detalhada possível, utilizando o programa de notação musical *Finale 2011*, adicionou-se, sempre que se constatou haver diferenças, pautas adicionais com as versões presentes na edição de Mikuli (identificadas pela letra M) e no exemplar de J. Sterling (identificadas pelas letras J.S, quando remetem para as anotações de Chopin, e pelas letras M.S., quando remetem para aspectos presentes na edição francesa de Maurice Schlesinger, que é a edição utilizada por J. Sterling). Estas duas fontes foram também utilizadas para acrescentar dedilhações que não estão presentes no manuscrito.

As dedilhações adicionadas distinguem-se por serem apresentadas, usando-se diversas fontes gráficas. No caso da edição Mikuli, a numeração é apresentada utilizando a fonte *Times New Roman* e, no caso do exemplar de Jane Sterling, é usada a fonte *Gill Sans*. O *facsimile* do manuscrito serviu de base à partitura, as restantes edições foram anotadas, como complemento. Foram mantidos, sempre que possível, os símbolos utilizados pelo

compositor sejam: a ligadura vertical, como símbolo de arpejo, mas também para indicar a forma de dividir um acorde entre as duas mãos; a cruz céltica, para o sinal de levantar o pedal; e o oito para significar o dobrar de uma nota à oitava inferior. J.-J. Eigeldinger escreve a propósito deste último símbolo: “Enfim, em conformidade com uma prática que lhe era comum e que testemunham outras fontes, Chopin prescreve por um 8 a duplicação à oitava grave de certas notas do baixo, em pontos nevrálgicos do discurso musical: (...), op. 55/1 (comps. 73-74 em cada primeiro e terceiro tempos). (Eigeldinger *in* Chopin 1982: 36)¹²⁸

Pretende-se com este exemplar do *Nocturno op. 55 no. 1*, referenciado como **Apêndice II**, que aglutina os testemunhos mais próximos da ideia primordial de Chopin, na sua variedade de formas, chegar o mais perto possível da autenticidade de interpretação desta obra. Esta serve, assim, de referência no que toca à liberdade interpretativa presente na obra de F. Chopin e ilustra a complexidade na elaboração de uma partitura, que pretenda chegar o mais perto possível da intenção original do autor.

A análise de registos fonográficos referentes a esta obra repleta de elementos bachianos - presente no **Quadro V** – Quadro Comparativo de Gravações - vem reforçar este estudo para uma interpretação historicamente informada de um Nocturno de Chopin, dando-nos elementos para auferir o leque de variações possíveis existentes na leitura desta obra e o grau de autenticidade destas relativamente às versões escritas já referidas, que se creem ser aquelas que estão mais próximas do desejo do compositor.

Serviu como base à partitura apresentada no **Apêndice II**, o manuscrito já referido, tendo havido o cuidado de copiar a notação de Chopin, no que respeita aos sinais de pedal e arpejo. No caso do sinal para levantar o pedal houve a preocupação de utilizar, por isso, os círculos com cruces, ao invés do usual asterisco. Os arpejos são apresentados como linhas verticais ao longo do acorde. Este símbolo era também usado para demonstrar a divisão de uma harmonia entre as duas mãos, o que faz com que a intenção do compositor nem sempre seja clara. Assim acontece nos acordes finais do Nocturno (comps. 99-101). Não é claro se as linhas são de arpejo - o que faria com que as duas mãos tocassem os arpejos em simultâneo -, ou se são simples sinais de divisão dos acordes, entre as duas mãos. Todavia, o exemplar de Jane Stirling traz alguma luz sobre este facto, pois a linha

¹²⁸ Enfin, conformément à une pratique qui lui était habituelle et dont témoignent d'autres sources, Chopin prescrit par un 8 la doublure à l'octave grave de certaines notes de basse en des points névralgiques du discours musical: (...), op. 55/1 (mes. 73-74 sur chaque premier et troisième temps). (Eigeldinger *in* Chopin 1982: 36)

escrita por Chopin sobre o símbolo tradicional de arpejo parece ter como intenção esclarecer a divisão do acorde entre mãos, pois, de contrário, seria de mais difícil execução simultânea do que na indicação do manuscrito. É pertinente, portanto, propor que essas linhas se referem unicamente à divisão do arpejo entre as duas mãos, que, no exemplar de J.S., no compasso noventa e nove, se executa - tal como nos arpejos finais do *Nocturno op. 15 no.1* -, passando o dedo indicador sobre o polegar na mão esquerda.

4.3.2 Edições

O problema das edições com alterações ao texto original é algo que já acontece há bastante tempo, como nos descreve H. Keller:

Na literatura, as edições escolares dos clássicos com comentários eram usadas apenas nas escolas, e mal usadas como materiais de aprendizagem, mas nas estantes, em casa, estavam as edições originais não anotadas, as quais podíamos utilizar se estivéssemos a procurar diversão em vez de instrução. Na música, no entanto, as edições editadas e revistas de música tinham de tal forma suplantado o original, no decurso do século dezanove, que me recorde cerca de 1900 de não conseguir obter uma única edição de Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, mesmo de Schubert, e outras obras disponíveis para reimpressão, no século dezanove, para consultar, ou para tocar, que não fossem estas edições populares editadas pelas principais editoras de música. Czerny pode ser visto como o fundador deste movimento; em 1837 ele começou a publicar as obras para teclado de Bach numa edição completa com dedilhações, tempo, dinâmica e sinais de articulação, bem como outras indicações adicionadas para interpretação; e ele rapidamente encontrou numerosos imitadores e discípulos. (Keller e Gerdine 1973: 107-108) ¹²⁹

Este texto relata o facto da maioria dos intérpretes do século XIX não ter acesso a edições do texto original de compositores passados. Chopin, por isso, dificilmente terá tido acesso ao texto original de *Das Wohltemperiert-Klavier*. O mais próximo que poderá ter estado foi a edição de C. Czerny.

De facto, provavelmente, muitos intérpretes nem sequer encontrariam utilidade numa edição do texto original sem indicações. Liszt, pelo menos numa ocasião, terá criticado

¹²⁹ In literature, the school editions of the classics with commentaries were used only in the schools, and misused as materials of learning, but in the bookcases at home were the unannotated original editions, to which one could turn if he were seeking enjoyment rather than instruction. In music, however, the edited and revised editions of music had so supplanted the original in the course of the nineteenth century that I remember about 1900 I could never secure a single other edition of Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, even of Schubert and other works available for reprinting in the nineteenth century to look at or play from than these edited popular editions of the major music publishers. Czerny may be regarded as founder of this movement; in 1837 he began to bring out clavier works of Bach in a edition complete with fingerings, tempo, dynamic, and articulation marks, as well as with other added indications for performance; and he quickly found numerous imitators and disciples. (Keller e Gerdine 1973: 107-108)

uma edição semelhante, dizendo que não havia tempo para o trabalho de descodificação e interpretação do texto (Hamilton 2008: 23). As adições ao texto original eram, então, vistas como uma ajuda importante à descodificação musical. Sendo que no caso de *Das Wohltemperiert-Klavier*, em particular, a obra não foi concebida originalmente para piano. Uma versão levando em conta as particularidades deste, então novo, instrumento, não era descabida. Mas o interesse pelo passado e pela autenticidade histórica levou a que aparecessem depois edições que tentavam reproduzir o texto original. Em relação a compositores antigos, como Bach, cujos originais das obras, por vezes, já se tinham perdido, ou não eram facilmente acessíveis, esta tarefa revelou-se bastante difícil.

No caso dos 24 *Prelúdios e Fugas* pertencentes ao primeiro caderno, onze desses Prelúdios encontravam-se já no *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, sendo depois compilados por J. S. Bach, em 1722, como indicado na cópia manuscrita, actualmente depositada no *Deutsche Staatsbibliothek*, em Berlim. No seguinte texto, é-nos dado um relato das primeiras edições *Urtext* de *Das Wohltemperiert-Klavier*:

Já em 1862 Franz Kroll presenteou o mundo da música com uma edição *Urtext* do *Teclado bem-temperado* (na qual a edição Peters baseou a sua edição popular, *Volksausgabe* No. 1, a e b), mas quão poucos eram aqueles, então, competentes para tocar a partir dela! Após 1880, apareceu, uma edição cuidadosa e estilisticamente bem fundamentada das obras para teclado de Bach, a versão de F. Bischoff na edição Steingraber, que adicionava ao texto original (após o estudo das fontes feito pelo próprio Bischoff) apenas umas poucas indicações de interpretação em letra pequena. Após 1900, as edições *Urtext* de obras clássicas apareceram, publicadas pela Academia Prussiana das Artes, em Berlim. Foi um empreendimento de grande valor mas recebeu uma resposta fraca. (Keller e Gerdine 1973: 109-110) ¹³⁰

No que respeita à obra de F. Chopin existe também uma grande variedade de edições que diferem entre si. As razões são variadas, como veremos de seguida, e mesmo com as presentes edições *Urtext*, coexistem diferentes versões da mesma obra, que diferem nas fontes utilizadas. Este facto é contornado, frequentemente, com a inclusão das diferentes versões, na mesma edição. Existem manuscritos da autoria de Chopin, mas este confiava a cópia dos seus manuscritos a várias pessoas, habitualmente aos seus alunos Mikuli e

¹³⁰ As early as 1862 Franz Kroll made the music world a present of an *Urtext* edition of the Well-Tempered clavier (on which the Peters edition based its popular editions, *Volksausgabe* No. 1, a and b), but how few were then competent to play from it! After 1880, there appeared, as a carefully edited and stylistically well-grounded edition of the keyboard works of Bach, the version of F. Bishoff in the Steingraber edition, which added to the original text (after Bischoff's own study of sources) only a few performance indications in small type. After 1900, the *Urtext* editions of Classical works appeared, published by the Prussian Academy of Arts in Berlin It was an undertaking of great value but it received only a weak response. (Keller e Gerdine 1973: 109-110)

Tellefsen. Por vezes, os originais já não existem. Como consequência, por vezes, as edições diferem bastante dos manuscritos, e entre si. A variedade das versões das mesmas obras, apresentadas nas diversas edições, originais ou póstumas, abre a porta para um amplo leque de interpretações, abusos e usurpações. Os motivos são vários, mas podemos deduzir os seguintes:

- 1) O simples engano de cópia, que, depois, se perpetua nas edições seguintes. Incluem-se neste caso as edições originais, que, por vezes, tinham erros de cópia ou de edição. Exemplo deste caso é referido em Lenz, que cita Liszt a propósito da *Mazurka op. 7 em lá menor*: “Estas estúpidas edições francesas estropiam tudo que é dele. Estas ligaduras de expressão devem ser assim no baixo.” (Lenz 1899/1995: 32)¹³¹ O editor desta obra, segundo Jan Ekier, na sua *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin* (p. 84), é T. Maurice Schlesinger, Paris. E, provavelmente, Liszt referia-se à segunda parte da Mazurka, que se encontra em lá maior e que, quando comparada com a edição Mikuli, Klindworth ou *Henle Verlag*, tem as ligaduras de expressão do baixo deslocadas, o que modifica o local da acentuação. (Fig. 5.1)



Fig. 5.1 – a) ed. Maurice Schlesinger, Paris:1846/1848

b) ed. Karl Klindworth - Bote & Bock, Berlin:1880

- 2) Uma versão que visa transferir para a escrita o que autor na realidade fazia e que não está descrito na partitura. Incluem-se neste caso as edições dos alunos de Chopin, que desejavam registar nas suas edições os apontamentos que o autor lhes tinha dado ou o seu próprio testemunho da forma como este interpretava as suas obras. É este o caso das edições de K. Mikuli e Fontana.

¹³¹ These stupid French editions bungle everything of his. These slurs must run *so* in the bass. (Lenz 1899/1995: 32)

- 3) Uma versão baseada no gosto do editor ou, mais habitualmente, no gosto da época. Encontram-se neste caso as edições de Hans von Bülow (1830-1994) ou de Theodor Kullak (1818-1882), bem como a de Debussy. Um exemplo deste processo acontece no *Nocturno em si maior, op. 32 no. 1*, que na edição de Debussy acaba num acorde maior (Fig.5.2). Artur Rubinstein utilizava esta versão e justificava-o da seguinte forma: “Na edição de Chopin, de Debussy, que eu aprecio,” ele respondeu, “o Nocturno em si maior acaba com um acorde maior. Em Chopin não se deve discutir estes assuntos. Chopin modificava as suas obras constantemente (...) Mas eu toco o acorde maior porque o acorde menor enfraquece o final: enfraquece todo o tema.” (Elder 1989: 4)¹³²



Fig. 5.2 - F. Chopin: Nocturno op. 32 no. 1, comps. 64-66 – Ed. Debussy

É interessante constatar que esta opinião encontra eco nas edições dos Nocturnos de Chopin, por Mikuli e Vianna da Motta. Apesar de manter o acorde menor (Fig. 5.3), na nota de rodapé no final da última página desta obra, Vianna da Motta escreve: “Na edição Fontana ré #. O acorde menor nas edições de Londres, Paris e Mikuli. Ambas as versões são musicalmente defensáveis, entretanto o acorde maior é talvez preferível.” (Motta, José Vianna da *Nocturnos de Chopin revistos e anotados por Vianna da Motta*, Lisboa: ed. Sassetti, p. 39) Neste caso, o facto de estar presente o acorde maior na edição Fontana remete-nos também para o ponto anterior.

¹³² “In the Debussy edition of Chopin, which I like, “he answered, “the B Major Nocturne ends with a major chord. In Chopin one shouldn’t discuss such things. Chopin changed his works constantly (...) But I play the major chord because the minor chord weakens the ending; it weakens the whole theme.” (Elder 1989: 4)



Fig. 5.3 - F. Chopin: Nocturno op. 32 no. 1, comps. 64-66 – Ed. Vianna da Motta

A utilização do acorde maior, que transforma este final numa cadência plagal, é interessante, por invocar Bach, que frequentemente utilizava este recurso para fortalecer o final, quando compunha em tonalidades menores. A propósito das diferentes leituras da mesma obra em Chopin, Henry Peru (1829/1830?-1922) diz:

A diferença entre [Kalkbrenner] e Chopin era notável: o último nunca tocava as suas obras duas vezes com a mesma expressão e, todavia, o resultado era sempre idealmente belo, graças à sempre fresca inspiração, poderosa, terna, ou pesadosa. Ele poderia ter tocado a mesma peça vinte vezes sucessivamente, e ouvi-la-iam ainda com o mesmo fascínio. (Peru in Eigeldinger 2010: 55) ¹³³

A confirmar esta opinião, Hipkins afirma: “Chopin nunca tocava as suas próprias composições duas vezes da mesma forma, mas variava de cada vez, segundo a disposição do momento...” (Hipkins in Eigeldinger 2010: 55) ¹³⁴ Um exemplo disso é-nos dado na edição Mikuli da Polonaise op. 26 no. 2 (fig. 5.4).

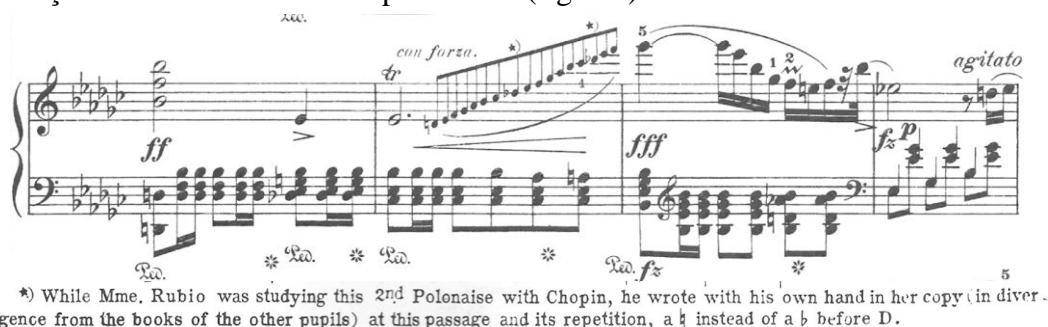


Fig. 5.4 - F. Chopin: Polonaise op. 26 no. 2, comps. 9-12 – Ed. Mikuli

¹³³ The difference between [Kalkbrenner] and Chopin was remarkable: the latter never played his works twice with the same expression, and yet the result was always ideally beautiful, thanks to the ever-fresh inspiration, powerful, tender or sorrowful. He could have played the same piece twenty times in succession, and you would still listen with equal fascination. (Peru in Eigeldinger 2010: 55)

¹³⁴ Chopin never played his own compositions twice alike, but varied each according to the mood of the moment... (Hipkins in Eigeldinger 2010: 55)

Estas descrições abrem a porta à legitimidade das diversas versões das suas obras. No entanto, deve-se sempre manter como modelo os manuscritos originais, quando existentes. A propósito das primeiras edições, Ganche escreve:

As edições originais das obras de Chopin publicadas simultaneamente em França, na Alemanha e talvez em Inglaterra estavam repletas de erros de impressão.

Falando da *Tarantelle* de Chopin, Schumann dizia: «A primeira compreensão da peça é infelizmente dificultada pelos erros de impressão que realmente abundam.» Chopin deixava aos seus alunos, Fontana, Wolff, Gutmann, Mikuli, Tellefsen, o cuidado de recopiar os seus manuscritos e de corrigir as provas. Essa negligência mereceu mesmo uma troca de páginas na publicação do terceiro *Improviso*, Op. 51, na *Gazette Musicale* de 9 de Julho de 1843.

A primeira edição completa das obras de Chopin foi publicada por Gebethner e Wolff em Varsóvia em 1864.

Schonenberger publicou em 1860 na sua *Bibliothèque des Pianistes* uma parte da obra de Chopin, e no mesmo ano o editor Richault deu a lume uma versão nova, em doze volumes, revista em parte por Tellefsen, mas ainda imperfeita. De 1873 a 1876 apareceram os seis volumes da edição de Jurgenson cuidadosamente corrigida por Klindworth (essa edição foi reimpressa na Alemanha por Bote e Bock, e em Inglaterra por Augener), em Moscovo. Esta edição foi aprovada por Liszt e Hans von Bülow, se bem que ela não respeite algumas regras da dedilhação de Chopin. Em 1879, apareceram as edições de Fr. Kistner em Leipzig, de Peters em Leipzig e de Breitkopf e Hartel. A edição de Kistner foi corrigida por Mikuli, ajudado por diversos alunos de Chopin, a princesa Marcelline Czartoryska, M^{mes} Streicher (nascida Muller), Dubois, Rubio e por Ferdinand Hiller, amigo do compositor.

Hermann Scholtz utilizou para a edição Peters, em três volumes, as edições originais, os manuscritos e os conselhos de Mme de Heygendorf, (nascida Konneritz) e de Georges Mathias. A edição de Breitkopf e Hartel abrange a obra integral de Chopin e foi revista por Liszt no que diz respeito aos *Préludes*, W. Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franchomme, Charles Reinecke, E. Rudorff.

Entre as inúmeras edições das obras de Chopin publicadas na totalidade ou parcialmente por editores de todos os países, falta ainda mencionar as de A. Richter, por Schuberth, de Johassohn, por Kahnt, de Merkte, por Steingraber, de Litloff, de Ricordi.

Os *Études* de Chopin foram publicados separadamente por Riemann e Hans von Bülow com comentários importantes. Enfim as obras escolhidas de Chopin vieram a lume em Paris por Heugel, com as dedilhações de Marmontel, e em Berlim por Schlesinger com anotações de Th. Kullak”. (Ganche 1921: 435-436) ¹³⁵

¹³⁵ Les éditions originales des œuvres de Chopin publiées simultanément en France, en Allemagne et parfois en Angleterre étaient remplies de fautes d'impression.

Parlant de la *Tarantelle* de Chopin, Schumann disait: «La première intelligence du morceau est malheureusement rendue fort difficile par les fautes d'impression dont réellement il fourmille.» Chopin laissait à ses élèves, Fontana, Wolff, Gutmann, Mikuli, Tellefsen, le

Nestas edições há, antes de mais, que distinguir aquelas que pretendem reproduzir o texto original (identificadas pela denominação *Urtext*), e as que adicionam, de forma consciente, elementos interpretativos e outros ao texto original, de forma a reproduzirem a intenção do compositor (ed. Mikuli, Debussy e, parcialmente, a de V. Da Motta). Numa categoria à parte encontram-se o *facsimile* da edição de Jane Stirling anotada pelo autor e o manuscrito, que actua como elemento de controlo ou referência sobre as edições. Os elementos destas três fontes são utilizados na partitura do *Nocturno op. 55 no.1*, que é apresentada no **Apêndice II** e permite visualizar as variações entre elas.

As edições *Urtext* actualmente disponíveis são as *Henle Verlag*, *Wiener Urtext Edition* (da editora *Schott/Universal Edition*) e a *National Edition* editada pela PWM, que, anteriormente, publicava a edição Paderewsky. Estas duas últimas são editadas com a colaboração de Jan Ekier, além de outros colaboradores, e têm a característica de juntarem ao texto musical e às dedilhações, indicações fundamentadas acerca da execução de trechos das obras, no que respeita à ornamentação e junção de ambas as mãos. São, também, extremamente detalhadas na apresentação das diversas versões existentes da mesma obra.

Nos livros dos Nocturnos publicados por estas duas editoras, não se detectou uma diferença relevante, no material utilizado e na forma como está disposto. No *Nocturno op. 55 no. 1*, em particular, todas as indicações, mesmo as sugestões de execução dos ornamentos, coincidem. As fontes utilizadas são as mesmas, com excepção do autógrafo pertencente a E. Cheremetieva e de uma segunda impressão da edição alemã da *Breitkopf & Härtel*, na edição da PWM, havendo, no entanto, diferenças no material utilizado por cada uma delas. As excepções detectadas na *National Edition* dizem respeito à variante rítmica da voz intermédia da mão direita (comps. 58-62), proposta de arpejamento da mão

soin de recopier ses manuscrits et de corriger ses épreuves. Cette negligence amena meme une interversion de pages dans la publication du troisième Impromptu, Op. 51, dans la *Gazette Musicale* du 9 juillet 1843.

La première édition complète des œuvres de Chopin fut publiée chez Gebethner et Wolff à Varsovie en 1864.

Schonenberger publiait en 1860 dans sa Bibliothèque des Pianistes une partie de l'œuvre de Chopin, et la même année l'éditeur Richault en donnait une version nouvelle, en douze volumes, revue en partie par Tellefsen, mais encore imparfaite. De 1873 à 1876 parurent les six volumes de l'édition de Jurgenson à Moscou, soigneusement corrigée par Klindworth. Cette édition fut approuvée par Liszt et Hans de Bülow, bien qu'elle enfreigne certaines règles du doigté de Chopin. En 1879, parurent les éditions de Fr. Kistner à Leipzig, de Peters à Leipzig et de Breitkopf et Hartel. L'édition de Kistner fut corrigée par Mikuli, aidé de plusieurs élèves de Chopin, la princesse Marcelline Czartoryska, M^{mes} Streicher (née Muller), Dubois, Rubio et de Ferdinand Hiller, ami du compositeur.

Hermann Scholtz utilisa pour l'édition de Peters, en trois volumes, les éditions originales, des manuscrits et les avis de M^{me} de Heygendorf, (née de Konneritz) et de Georges Mathias.

L'édition de Breitkopf et Hartel comprend l'œuvre intégrale de Chopin et fut révisée par Liszt pour les *Préludes*, W. Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franchomme, Charles Reinecke, E. Rudorff.

Parmi les innombrables éditions des œuvres de Chopin publiées en totalité ou partiellement par des éditeurs de tous les pays, il faut encore mentionner celles de A. Richter, par Schuberth, de Johansson, par Kahnt, de Mertke, par Steingraber, de Litloff, de Ricordi.

Les *Études* de Chopin ont été publiées séparément par Riemann et Hans de Bulow avec des commentaires importants. Enfin des œuvres choisies de Chopin parurent à Paris chez Heugel, avec des doigtés de Marmontel, et à Berlin chez Schlessinger avec des annotations de Th. Kullak. (Ganche 1921: 435-436)

esquerda (comp. 56) e arpejamento dos primeiros tempos da mão direita (comps. 59, 61 e 63). A variante rítmica provém de um exemplar existente na Biblioteka Narodowa, de Varsóvia (Ekier in National Edition 2010: 17). O exemplar de E. Cheremetieva tem a particularidade de ter a primeira parte do *Nocturno op. 55 no. 1* escrita em fá#.

Estas pequenas diferenças entre as duas edições não têm, no entanto, tão pouco significado. É curioso observar que fazem já parte das interpretações de Jorge Bolet e Alfred Cortot e, portanto, podem ser vistas como um contributo importante para a variedade interpretativa na obra de Chopin, no âmbito da tradição.

4.3.3 Liszt e a tradição interpretativa

Chopin, nas palavras de Liszt, “...foi desafortunado nos seus alunos – nenhum deles se tornou um instrumentista importante, apesar de alguns dos seus alunos nobres tocarem muito bem.” (Niecks 1902: 176)¹³⁶. Esta pode ser a razão principal para não existirem actualmente muitos concertistas de renome que possam fazer remontar a sua ascendência artística a Chopin. Liszt, por outro lado, tendo dado aulas até tarde a uma miríade de estudantes, fez com que a sua linhagem artística vingasse e influenciasse, por via dos intérpretes actuais, a forma como encaramos a obra de Chopin e o registo musical que temos dela.

Existe uma declaração de Chopin, que é talvez um indício para as diferenças interpretativas, mas também de carácter, entre ambos os músicos. Ela encontra-se presente no livro de W. von Lenz e narra uma conversa acerca de um tema de uma Sonata de Beethoven (supostamente o tema das variações do primeiro andamento do *Op. 26*, em lá bemol maior): “Eu vou dizer a Liszt. Nunca me ocorreu tocá-lo dessa forma, mas está bem. Mas tem de falar-se sempre com tanta paixão?” (Lenz 1995: 48)¹³⁷

Parece-me relevante fazer aqui um breve apontamento sobre a opinião que aqueles que eram próximos de Chopin e que, por isso, tinham um termo de comparação, faziam da interpretação da música de Chopin por Liszt. Wanda Landowska, aluna de A. Michałowski, que estudou com Mikuli (aluno de Chopin), refere o seguinte comentário, que Chopin teria feito, e que se enquadra na questão da autenticidade de interpretação, via

¹³⁶ ...was unfortunate in his pupils – none of them has become a player of any importance, although some of his noble pupils played very well. (Niecks 1902: 176)

¹³⁷ “I will tell Liszt. It never occurred to me to play it like that, but it is fine. But must one always speak with so much passion?” (Lenz 1995: 48)

Liszt: “Isso recorda-me o que Chopin disse a Liszt, que tinha acabado de tocar um dos Nocturnos de Chopin: - ‘De quem é esta peça?’” (Restout 1981: 356)¹³⁸ Também o desenho feito por Maurice Sand mostrando Chopin a dizer a Pauline Viardot: “Ça c’est le jeu de “Listz” (sic)! Il n’en faut pas pour accompagner la voix.” [n.t. - Essa é a forma de tocar de “Listz”! Não é necessário para acompanhar a voz.] (Eigeldinger 2010: 187), parece apontar para uma diferença de abordagem, pelo menos à vertente prática da música e da interpretação de piano. A filha de George Sand, Solange Clésinger, diz acerca da forma como Liszt tocava Chopin: “Porque não era uma questão de tocar com força, de execução dura e dextra. Liszt tocava estas adoráveis melodias mal. Ele estropiava-as.” (Eigeldinger 2010: 281)¹³⁹

A seguinte descrição, feita por um aluno de Liszt, do que seria uma aula dedicada ao estudo de uma peça de Chopin pode ajudar a desvendar a razão de ser desta aparente diferença na interpretação de ambos os criadores. O aluno de Liszt, Alfred Reisenauer (1863-1907), acerca da *Valsa Op. 69*, no. 1, em lá bemol maior:

Sente-se ao piano e eu vou indicar o plano geral seguido por Liszt numa lição. (...) Antes de mais temos de atingir a própria essência da questão; a semente que Chopin escolheu para fazer crescer e florescer na sua alma. (...) A ideia principal sendo a de atingir o embrião do pensamento de Chopin e por discernimento artístico descobrir a conotação desse pensamento, tão de perto quanto possível, à luz do tratamento que Chopin lhe deu. (Cooke 1990: 227-229)

140

Tomando em consideração este relato, vemos que Liszt não tinha como objectivo tentar imitar a forma de tocar de Chopin, mas tentava antes compreender as intenções do compositor quando criou a obra, para assim interpretá-la em função destas. Visava, pois, não uma recriação da execução do autor, mas sim uma reinvenção, uma interpretação pessoal da intenção deste. Deste modo, é provável que a maneira de Chopin tocar as obras divergisse da forma como Liszt as executava e ensinava. No entanto, é de recordar que estas diferenças não significavam que Chopin não apreciasse a interpretação de Liszt.

¹³⁸ It reminds me of what Chopin said to Liszt, who had just played one of Chopin’s Nocturnes, “Whose piece is this?” (Restout 1981: 356)

¹³⁹ For it was not a matter of hitting hard, of tough and dexterous performance. Liszt played these adorable melodies badly. He botched them. (Eigeldinger 2010: 281)

¹⁴⁰ “Sit at the piano and I will indicate the general plan pursued by Liszt at a lesson.” (...) “First of all we must arrive at the very essence of the thing; the germ that Chopin chose to have grow and blossom in his soul. (...) The main idea being to reach the embryo of Chopin’s thought and by artistic insight divine the connotation of that thought, as nearly as possible in the light of the treatment Chopin has given it.” (Cooke 1990: 227-229)

Numa carta conjunta escrita em Paris a F. Hiller, datada de 20 de Junho de 1833, enquanto escutava Liszt a tocar os seus Estudos op. 10, Chopin declarou: “Eu escrevo-lhe sem saber o que a minha caneta está a escrever, porque neste momento Liszt está a tocar os meus estudos, transportando-me para fora dos meus pensamentos respeitáveis. Gostaria de lhe roubar a maneira de tocar os meus próprios estudos.” (Chopin e Voynich 1988: 171) ¹⁴¹

Saint-Saëns, no Prefácio do livro *Chopin sa vie et ses œuvres* de Édouard Ganche, associa a variação do acorde final da introdução em lá bemol da primeira Balada a uma interpretação decorrente do gosto da época e refere mesmo uma possível intervenção de F. Liszt no fixar de uma tradição interpretativa desta passagem:

No início da célebre Balada em sol menor, no último compasso da Introdução, vemos na edição original um Ré, evidentemente modificado com um Mi ulteriormente corrigido. Esse Mi suposto dá um acento doloroso, completamente de acordo com o carácter da peça. Era um erro de impressão? Era a primeira intenção do autor? Essa nota determina um acorde dissonante, de um efeito imprevisto. Ora, as dissonâncias, procuradas hoje em dia como as trufas, eram então receadas. De Liszt, que eu questionei a propósito deste assunto, só pude obter esta resposta: Eu prefiro o mi bemol. Eu também o prefiro, mas não é essa a questão. Eu concluí dessa resposta evasiva que Chopin, quando tocava a Balada, fazia ouvir o Ré, mas eu continuei convencido de que o Mi bemol era a sua primeira ideia, e que o Ré fora aconselhado por amigos receosos e ineptos. (Ganche 1921: 10) ¹⁴²

As duas versões do final ainda coexistem na edição de Klingworth de 1880 (fig. 5.5), embora, actualmente, tenha sido generalizada a versão com mi bemol.



Fig. 5.5 - F. Chopin: Balada op. 23, Comps. 6-9 - Ed. Karl Klindworth: Bote & Bock, Berlin: 1880

¹⁴¹ I write to you without knowing what my pen is scribbling, because at this moment Liszt is playing my études, and transporting me outside my respectable thoughts. I should like to steal from him the way to play my own études. (Chopin e Voynich 1988: 171)

¹⁴² Au début de la célèbre Ballade en sol mineur, à la dernière mesure de l'introduction, on voit sur l'édition originale un Ré, évidemment façonné avec un Mi ultérieurement corrigé. Ce Mi supposé donne un accent douloureux, tout à fait d'accord avec le caractère du morceau. Était-ce une faute de gravure? Était-ce l'intention première de l'auteur? Cette note détermine un accord dissonant, d'un effet imprévu. Or, les dissonances, recherchées aujourd'hui comme des truffes, étaient alors redoutées. De Liszt, que j'ai interrogé à ce sujet, je n'ai pu obtenir que cette réponse: j'aime mieux le mi bémol. Moi aussi, je le préfère, mais là n'est pas la question. J'ai conclu de cette réponse évasive que Chopin, en jouant la Ballade, faisait entendre le Ré; mais je suis resté convaincu que le Mi bémol était sa première idée, et que le Ré lui avait été conseillé par des amis craintifs et maladroits. (Ganche 1921: 10)

Outro testemunho de uma variação ao texto escrito numa obra de Chopin - que nos chega por via de Liszt - aparece na sua biografia, escrita por Vianna da Motta. Esta informação aparece referida por Nancy Lee Harper, no artigo denominado “*Hats off, gentlemen – a genius!*”, apresentado na rubrica “European Piano Teachers’ Forum” in *Piano Journal*, publicação da *European Piano Teachers Association* (Harper 2010: 29). Este, no capítulo intitulado “Últimos discípulos”, diz:

No Verão de 1885 tive a ventura de conhecer Liszt em Weimar e receber preciosos conselhos do mestre. (...) Os seus cursos eram freqüentados por uns quarenta discípulos, mas além desses apareciam ainda muitas visitas que vinham assistir. De vez em quando dava Liszt grandes recepções, às quais assistia a côrte e em que êle tocava. Emquanto lá estive não houve nenhuma, mas sempre o ouvi algumas vezes. Numa lição tocou toda a polaca em dó sustenido menor de Chopin para mostrar que não se deve atacar a primeira frase depois das oitavas de introdução, logo suavemente, o ímpeto da entrada segue até à repetição dessa frase, onde se encontra pela primeira vez a indicação de “piano”. Disse também que não era intenção de Chopin que se repetisse a primeira parte depois da segunda em tom maior, que a falta da indicação “Da capo” não é casual, nem deve ser acrescentada. (Vianna da Motta 1945: 241 [16])

Este testemunho sugere que, ao contrário do que está escrito, por exemplo, na edição Mikuli, o *Da capo* da *Polonaise op. 26 no. 1* deve ser omitido. E, de facto, na edição Augener de Klindworth e Xaver Scharwenka (1850-1924) o *Da capo* não aparece escrito. Podemos ver aqui o peso de Liszt na tradição interpretativa da obra de F. Chopin, dado que Klindworth foi seu aluno, sendo que na edição de Emil von Sauer, outro aluno de Liszt, aparece, não obstante, a indicação de *Da capo*. Dado que Vianna da Motta foi aluno de X. Scharwenka, talvez tenham partilhado a informação respeitante à *Polonaise*.

Não nos pudemos esquecer, todavia, que na época era comum uma interpretação interventiva das obras alheias, e não só, o próprio Chopin nem sempre interpretava da mesma forma as suas peças. No que diz respeito à modificação do texto musical em favor dos gostos presentes e posterior standardização, achámos por bem transcrever a seguinte afirmação de Saint-Saëns relativa à segunda *Balada op. 38*:

Se existe dúvida na Balada em sol menor, esta não existe para uma passagem da Balada em fá; essa passagem sempre me inquietou. Eu tive oportunidade de adquirir o manuscrito dessa Balada e aí vi a passagem originalmente escrita como tinha desejado que tivesse sido, e de seguida corrigida para a tornar mais correta. Aqui, a influência dos maus conselhos é flagrante. (Ganche 1921: 10) ¹⁴³

A confirmar esta declaração, Schumann, a quem esta obra é dedicada, diz: “Eu recordo-me muito bem de ter ouvido Chopin tocar a sua Balada com uma conclusão em fá maior; hoje em dia ela acaba em lá menor.” (Ganche 1921: 42) ¹⁴⁴

Por fim, não devemos esquecer que muitas edições do século XIX e princípio do século XX, foram feitas por alunos de F. Liszt. As edições de Klinworth, Vianna da Motta e Paul Badura-Skoda (n.1927) contrastam em número com a edição Mikuli, única edição de um aluno de Chopin a subsistir, mas sem grande projecção. Estas foram o veículo que mais eficazmente levou a que a tradição interpretativa de Liszt da obra de Chopin se tenha imposto. Em Portugal predomina a influência de Liszt através do seu discípulo Vianna da Motta, e mais recentemente, de António Sequeira Costa (n. 1929) e de Helena Sá e Costa (1913-2006). O ramo de Chopin só encontra em Fernando Lares (n. 1925), discípulo de Isidor Phillipp (1863-1958), representante.

4.3.4 Papel na produção musical do séc. XX

Como todos os grandes criadores, Chopin teve seguidores. Isso mesmo afirma Marmontel:

Chopin deixou na história do piano um traço luminoso, e fez escola sem o desejar. Os seus imitadores só reflectem as suas qualidades muito pessoais de forma bem imperfeita. O *pastiche* de um mestre nunca tem o sabor original, e seja qual for a qualidade da cópia, somos tentados a gritar que se trata de uma paródia. Citemos no entanto alguns adeptos do seu estilo, que o imitaram conscientemente, mas que também tiveram as suas criações individuais. Schumann e Heller inspiraram-se por vezes em Chopin; Ed. Wolff, Gutmann, Gottschalk imitaram-no frequentemente. (Marmontel 1885: 257) ¹⁴⁵

¹⁴³ S'il y a doute pour la Ballade en *sol mineur*, il n'y en a pas pour un passage de la Ballade en *fa*; ce passage m'avait toujours inquiété. J'eus l'occasion d'acquérir le manuscrit de cette *Balade* et j'y vis le passage écrit d'abord comme j'aurais souhaité qu'il le fut, et corrigé ensuite pour le rendre plus correcte. Ici, l'influence des mauvais conseils est flagrante. (Ganche 1921: 10)

¹⁴⁴ «Je me rappelle fort bien avoir entendu Chopin jouer sa Ballade avec une conclusion en *fa* majeur ; aujourd'hui elle finit en la mineur.» (Ganche 1921: 42)

¹⁴⁵ Chopin a laissé dans l'histoire du piano une trace lumineuse, et a fait école sans le désirer. Ses imitateurs ne reflètent que bien imparfaitement ses qualités toutes personnelles. Le *pastiche* d'un maître n'a jamais la saveur originale, et quelle que soit l'habileté de la

Podemos afirmar que nenhum dos seus conhecidos e dos seus discípulos foi imune à sua influência. Esta é visível na imitação de determinados traços da sua linguagem musical e no parafrasear da sua obra.

No primeiro caso encontra-se, antes de mais, Liszt, em cuja obra, especialmente na tardia, se encontram algumas referências à sua abordagem do piano. É disso exemplo a peça *Jeux d'eau a Ville d'Este*, que posteriormente influenciará a obra de Ravel, com o mesmo nome. Aqui, o arpejamento e a utilização impressionista do pedal são elementos que fazem a ponte entre a obra de Chopin e a de Debussy. Este, cuja professora, Marie Mauté de Fleurville (?-1893), afirmava ter estudado com Chopin, editou a obra de Chopin e dedicou-lhe os seus estudos.

No segundo caso, encontram-se os seus discípulos, que mediante a admiração que lhe votaram, projetaram a influência de Chopin no futuro. Dos seus alunos, Mathias ensinará C. Saint-Saëns, José Tragó e I. Phillips. Este último, que foi amigo de Debussy, fez arranjos de obras de Chopin. O exemplo seguinte (Fig. 5.6) é de C. Saint-Saëns, outro compositor das relações de I. Phillips.



Fig. 5.6 - C. Saint-Saëns: arranjo do Noturno op. 62 no. 2 de F. Chopin, comps. 1-4

Camille Saint-Saëns foi, também, organista e compôs Prelúdios e Fugas para piano. Estas facetas foram importantes para desenvolver o seu interesse por ambos os compositores. Uma obra que alia a sua admiração por Bach e por Chopin, é o primeiro andamento do seu segundo concerto, op. 22. Nesta obra, a uma introdução, marcada *Andante sostenuto*, composta ao estilo de Bach (fig. 5.7) segue-se, um pouco adiante, uma passagem, em terceiras ao estilo de Chopin, marcada *Un poco animato* (fig. 5.8).

copie, on est tenté de s'écrier que c'est une parodie. Citons pourtant quelques adeptes de son style, qui l'ont imité sciemment, mais qui ont eu aussi leurs créations individuelles. Schumann et Heller se sont inspirés parfois de Chopin ; Ed. Wolff, Gutmann, Gottschalk l'ont souvent imité. (Marmontel 1885: 257)



Fig. 5.7 - C. Saint-Saëns: Concerto op. 22, comp. 1



Fig. 5.8 - C. Saint-Saëns: Concerto op. 22, comp. 41

Também Manuel de Falla (1876-1946), que estudou com José Tragó (1857-1934), discípulo de Mathias (aluno de Chopin), utiliza fragmentos das obras de Chopin na sua obra *El fuego fatuo*. Mas de todos estes criadores aquele que melhor funde a influência de Bach e Chopin, é Debussy. Eigeldinger refere esta relação no seguinte texto:

Debussy tinha uma infundável veneração pela música de Bach, cujo nome está uma vez mais associado aqui ao arabesco, que estava tão próximo do coração de Debussy e foi a fonte das suas inovações mais frutuosas. (...) Apesar do contexto histórico e estilístico do *adorable arabesque* ser diferente do da música de Chopin, a suprema referência para ambos os compositores é a mesma: um pensamento ‘polilinear’ derivado de Bach. Muitos exemplos podem ser dados da ponte que Chopin faz entre Bach e Debussy... (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 126-129)¹⁴⁶

Numerosas obras atestam a influência, tanto de Chopin, como de Bach, na obra de Debussy. Uma obra em que a influência de ambos compositores aparece simultaneamente é o primeiro arabesco. Aqui o harpejamento típico de Chopin, que aparece aliás, também, na peça que lhe é dedicada no op. 9 de Schumann, utiliza o cromatismo, comum nas obras de Bach. Outra obra em que a influência de Bach está bem patente é a suíte *Pour le Piano*. Nesta obra a referência a Bach é clara na utilização, na Toccata da suíte *Pour le Piano* (fig. 5.9), da célula melódica da *Toccata BWV 914* de Bach (fig. 5.10).

¹⁴⁶ Debussy had an unceasing veneration for the music of Bach, whose name is once again linked here with the arabesque, which was close to Debussy’s heart and the source of his most fruitful innovations. (...) Although the historical and stylistic context of Debussy’s *adorable arabesque* differs from that of Chopin’s music, the ultimate reference is the same for both composers: a ‘polylinear’ mode of thought derived from Bach. Many examples could be offered of the bridge that Chopin provides between Bach and Debussy... (Eigeldinger in Rink/Samson 2006: 126-129)



Fig. 5.9 - C. Debussy: mão direita da Toccata, comps. 1-3



Fig. 5.10 - J. S. Bach: Toccata BWV 914, comps. 1-3

Outro compositor em que a influência de Chopin é bastante nítida, especialmente nas primeiras obras, é Scriabin. Na sua linguagem, existe uma utilização dos mesmos componentes de vocabulário musical. A esse propósito, Roy Howat diz: “As primeiras obras de Scriabin aproximam-se, possivelmente mais do que as de qualquer outro compositor, da escrita pianística de Chopin, se bem que com um sabor mais russo.” (Samson/Howat 2004: 280)¹⁴⁷ Também na obra de Scriabin a influência de Chopin se faz sentir, em paralelo com a de Bach. É o que acontece no *Estudo op.8 no. 5* (fig. 5.11) e no paralelo evidente com a *Fuga BWV 869 no. 24* do I Caderno de *Das Wohltemperierte Klavier* (fig. 5.12).

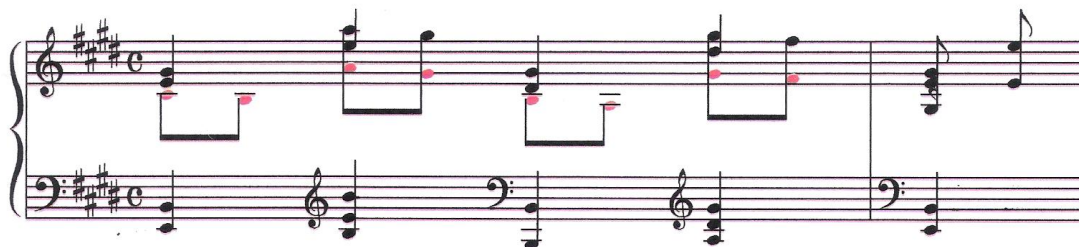


Fig. 5.11 - A. Scriabin: Estudo op. 8 no. 5, comps. 1 e 2



Fig. 5.12 - J. S. Bach: Fuga BWV869, comps. 1-4

Outro compositor russo em que, especialmente nas primeiras obras, se faz sentir a influência de Chopin é Rachmaninov, como é ilustrado nas suas *Variações op. 22* sobre o

¹⁴⁷ Skryabin's early works possibly make the closest approach of any other composer to Chopin's pianistic writing, if with a more Russian flavor. (Samson/Howat 2004: 280)

tema do *Prelúdio op. 28 n° 20*, na *Elegia op. 3 no. 1* (que utiliza uma passagem do *Nocturno op. 62 no. 1*, comps. 26-28) e na sua segunda *Sonata op. 36*, datada de 1913 (inspirada na terceira sonata de Chopin).

Vários compositores seguiram o exemplo de Chopin e escreveram séries de vinte e quatro Prelúdios para piano solo. Aqueles cujas composições atingiram mais notoriedade foram C. Debussy, A. Scriabin, *op. 11*, Dmitri Schostakovitch (1906-1975), *op. 34* e Dmitri Kabalevsky, *op. 38* (1904-1987). Compositores/intérpretes de outros instrumentos também não foram imunes ao apelo da música de Chopin, como é o caso de Friedrich ‘Fritz’ Kreisler (1875-1962). Ainda mais interessante, por ser considerado um dos grandes representantes da escrita contrapontista e um representante do legado de Bach, é a seguinte composição (fig. 13) de Johann Maximilian ‘Max’ Reger (1873-1916), baseada numa Valsa de Chopin:



Fig. 5.13 - M. Reger: Valsa op. 64 no. 1, comps. 1-4

Mas, mais recentemente, foram os *Estudos op. 10* e *25* que mais actuaram sobre o imaginário dos intérpretes/compositores, confirmando o vanguardismo da sua linguagem. Um dos primeiros exemplos de adaptação de um Estudo de Chopin (fig. 5.14) é de Johannes Brahms (1833-1897):



Fig. 5.14 - J. Brahms: Estudo, comps. 1-3

A influência de Chopin em Isidor Philipp (1863-1958) é bem patente nos dois Estudos aqui apresentados (fig. 5.15 e 5.16), que citam o *Estudo op. 25 n° 6* ‘das terceiras’ de Chopin:

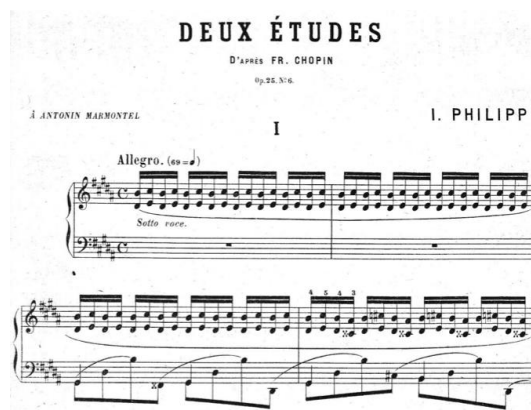


Fig. 5.15 - I. Philipp: Estudo, comps. 1-4



Fig. 5.16 - I. Philipp: Estudo, comps. 1-4

Mas quem fornece mais exemplos é o pianista e pedagogo Leopold Godowsky (1870-1938). As suas adaptações destes Estudos merecem um destaque especial pela quantidade, pela qualidade e pelo virtuosismo transcendente que adicionou a estas obras já antes de difícil execução técnica. As complexidades quase inultrapassáveis de que as dotou, estão bem patentes no exemplo aqui dado, que se destina a ser tocado só pela mão esquerda (fig. 5.17). Godowsky também combinou dois Estudos de Chopin para serem tocados simultaneamente - um dos exemplos mais conhecidos é a peça intitulada Badinage (fig. 5.18) -, no que foi seguido pelo pianista contemporâneo Marc-André Hamelin (n. 1961), que materializou a sua ideia de combinar três Estudos num só - neste caso o *op. 10/2*, *op. 25/4* e *op. 25/11* – (CD – Hyperion, CDA67789).



Fig 5.17 - L. Godowsky: Estudo, comps. 1-4



Fig. 5.18 - L. Godowsky: *Badinage*, comps 1 e 2

Outros virtuosos, como Rafael Jossely (1852-1915), que estudou com Moscheles e Karl Tausig (1841-1871) e M. Rosenthal (que estudou com Liszt e Mikuli), compuseram os seus próprios Estudos baseados nas obras de Chopin (fig. 5.19 e 5.20):



Fig. 5.19 - R. Jossely: Estudo de Concerto, comps. 1-3



Fig. 5.20 - M. Rosenthal: Estudo, comps. 1-5

Os exemplos dados ilustram bem a importância da obra de F. Chopin na produção musical do século XX, em especial no que respeita ao repertório para piano. Mais recentemente, Jacques Loussier (1934-) dá-nos uma reinvenção dos Nocturnos de Chopin (CD – Telarc, SACD-63602), que demonstra bem a vitalidade desta influência.

4.3.5 Interpretação de Chopin na actualidade

A utilização, mais ou menos velada, de material popular pode ser apontada como uma das razões pela qual a interpretação da música de F. Chopin, fora do contexto cultural em que foi criada, e em que, por isso, estão inacessíveis as referências culturais a que aludem, se torna tão difícil. Por esse motivo, a interpretação da sua música, bem como a de

muitos compositores do passado torna-se, muitas vezes, um falar uma ‘Língua morta’, uma Língua que é falada por um número reduzido de pessoas, mas que já se encontra desligada da sociedade e que, por isso, perdeu a sua capacidade de estabelecer uma empatia e de se recriar.

De forma a ilustrar a interpretação de Chopin na actualidade e a presença, ou não, de elementos bachianos efectuaram-se duas entrevistas com professores de piano, que mantêm uma actividade de concertista, e procedeu-se à análise de gravações áudio do *Nocturno op. 55 no.1* de Chopin. A entrevista foi estruturada seguindo o seguinte esquema: Apresentação → Entrevista → Conclusão. A apresentação constou da informação dada ao entrevistado do motivo e teor da entrevista.

A entrevista seguiu um guião de nove questões, que se apresenta a seguir, na versão em Português e em Inglês, com as respectivas respostas. No caso da entrevista com o pianista Pedro Burmester, só os extractos da entrevista que contêm especificamente a sua resposta é que foram transcritos nesta alínea. A conclusão diz respeito ao final da entrevista e à despedida dos dois interlocutores.

A entrevista completa com Pedro Burmester, dada a sua extensão, situa-se no **Apêndice III**. Também a entrevista integral com Alexander Ardakov, que foi efectuada em Inglês, se encontra no **Apêndice III**, estando a versão resumida, em português, nesta alínea. Os dois entrevistados e o entrevistador são identificados pelas seguintes siglas: Alexander Ardakov - **AA**; Pedro Burmester - **PB** e Jorge Moreira - **JM**.

As duas entrevistas são distintas, nos meios utilizados. A entrevista com Pedro Burmester foi efectuada pessoalmente, com recurso a um gravador e está referenciada como A). Já a entrevista com Alexander Ardakov, a pedido do entrevistado, foi primeiro respondida por escrito, por correio electrónico, e depois, prosseguiu, por telefone, não tendo sido utilizada nenhuma forma de registo áudio e está referenciada como B).

Os dois entrevistados foram escolhidos por manterem uma carreira de concertistas, em que se distinguiram como intérpretes de Bach, ou Chopin, por terem realizado a aprendizagem do instrumento sob apostolados diferentes e por terem sido, por isso, expostos a realidades artísticas distintas, embora pertencendo ao mesmo espaço temporal, ou seja, pertencendo a gerações com uma vivência muito próxima. Desejou-se, desta forma, ampliar o leque de amostragem, sem alargar o número de entrevistados, o que

poderia projectar o presente trabalho para além dos limites dos seus objectivos, pelo destaque dado a esta alínea e pelo volume total ocupado.

Estas entrevistas podem ser descritas como sendo semi-estruturadas, pois seguiram um guião de nove questões que serviu como base para um diálogo mais vasto e abrangente. O questionário básico foi o seguinte, nos dois idiomas utilizados:

<p>1-No seu percurso como aluno, alguma vez os seus professores referiram a relação entre a obra de Bach e Chopin? Se sim, qual?</p> <p>When you were a student; did any of your teachers ever refer to the relationship between the work of Bach and Chopin? If so, please refer in which terms.</p> <p>2-Encontra semelhanças entre a linguagem musical e/ou pianística de ambos os compositores? Se sim, quais?</p> <p>Do you find any resemblances between the musical and pianistic language of both composers? If affirmative, please refer which.</p> <p>3-Pensa que é essencial tocar Bach para a abordagem à obra de Chopin?</p> <p>Do you think playing Bach is essential for approaching Chopin's piano music?</p> <p>4-Por favor, comente o emprego do pedal em ambos os compositores.</p> <p>Please comment the use of pedal on both composers.</p> <p>5-Por favor, comente a prática performativa em ambos os compositores, no que respeita à ornamentação, arpejos e <i>Tempo rubato</i>.</p> <p>Please, comment on the performing practice of both composers concerning ornamentation, <i>arpeggios</i> and <i>rubato</i>.</p> <p>6-Quais edições é que prefere utilizar em Bach e Chopin?</p> <p>Which editions do you use or prefer in Bach and Chopin?</p> <p>7-Alguma vez incluiu no mesmo programa e interpretou ambos os compositores, na mesma data? Se não, porquê?</p> <p>Have you ever played both composers at the same recital? If not, why not?</p> <p>8-Por favor, comente a realização dos seguintes exemplos musicais:</p> <p>Please, comment the performing practice of the following examples:</p> <p>-Balade op. 23: mesure 7 (the <i>arpeggio</i> and the Eb); mes. 17-18 (use of left pedal, more piano y/n?)</p> <p>-Nocturne op. 55 no. 1: mes. 6-8/14-16/30-32/46-47 and mes. 22-23/38-39 (the <i>appoggiaturas</i>, <i>arpeggios</i> in the beat y/n?); mes. 19, 35 (the quavers all equal?); mes. 59,61, 63 (the first chord <i>arpeggiato</i> y/n?); mes. 98-101 (the <i>arpeggios</i> on both hands played at the same time or like one?)</p> <p>9-Há outro comentário que gostasse de fazer sobre a relação Bach/Chopin antes de terminar esta entrevista?</p> <p>Is there any other comment you would like to do about the relation Bach/Chopin?</p>

Na entrevista A) o guião não foi integralmente cumprido, tendo faltado a segunda e a nona questões. A razão para esta lacuna está ligada com a dinâmica da entrevista. Neste caso, o entrevistado tomou a iniciativa e deu respostas longas, que, nalguns casos, forneceram a resposta às perguntas em falta. Por exemplo, a segunda questão encontra-se respondida no decurso da resposta à primeira questão, quando Pedro Burmester diz:

...de construções melódicas e de melodias que parece que nunca acabam e que se encadeiam continuamente, que Chopin tem e Bach também tem, e na polifonia que não parece evidente à partida em Chopin, mas que existe quase sempre (...) em muitas obras dele (...) há uma escrita de contraponto... (Burmester 2011)

Na entrevista B) todas as questões do guião foram colocadas. Os dois entrevistados complementam-se, na medida em que Pedro Burmester se tem debruçado mais sobre a obra de J. S. Bach e Alexander Ardakov sobre F. Chopin. A ilustrar este aspecto, são apresentadas as biografias e discografias de ambos os pianistas, antes dos resumos das respectivas entrevistas, que se seguem:

Biografia e Discografia de Pedro Burmester

Pedro Burmester nasceu em 1963, no Porto. Durante dez anos estudou, particularmente, com Helena Sá e Costa. Terminou o antigo Curso Superior do Conservatório do Porto, em 1983. Entre 1983 e 1987 estudou nos EUA, com Sequeira Costa, Leon Fleischer e Dmitri Paperno. Foi premiado em diversos concursos, destacando-se o Prémio Moreira de Sá, o 2.º Prémio Vianna da Motta e o prémio especial do júri do Concurso Van Cliburn, nos Estados Unidos da América. No estrangeiro, são de realçar as suas apresentações em La Roque d'Anthéron, na Salle Gaveau, no Festival da Flandres, na Filarmonia de Colónia, na Frick Collection e na 92nd Y (Nova Iorque), na Gewandhaus de Leipzig, na Casa Beethoven (Bona) e no Concertgebouw de Amesterdão.

Destacam-se as colaborações com os maestros Manuel Ivo Cruz, Miguel Graça Moura, Álvaro Cassuto, Omri Hadari, Gabriel Shmura, Muhai Tang, Lothar Zagrosek, Michael Zilm, Frans Brüggen e Georg Solti. Em 2001 foi o organizador da programação do Porto – Capital Europeia da Cultura e um dos responsáveis pela programação da Casa da Música. Foi professor na Universidade de Évora. É professor na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto e na Universidade de Aveiro.

Para além do disco *Duetos* com Mário Laginha, a sua discografia inclui quatro CD's a solo com obras de Bach, Schumann, Schubert e Chopin e três gravações com a Orquestra Metropolitana de Lisboa. Em 1999 gravou a integral das Sonatas para Violino e Piano de Beethoven, com o violinista Gerardo Ribeiro. Em 2001 gravou, a quatro mãos, com Alexei Eremine, o CD *The Circle of Life*, com peças de Schubert.

A) Resumo da entrevista com o pianista e pedagogo Pedro Burmester

1. **JM** - Hum...então a primeira pergunta é...o seu percurso como aluno. Sei que estudou com Helena Sá e Costa, com grandes nomes (...) ...então, relacionado com essa temática, alguma vez referiu essa ligação com Chopin?

PB - Não me recordo especificamente disso, até me recordo mais especificamente... a primeira vez que me lembro de ter consciência da ligação de um ao outro foi com o Sequeira Costa... e aí mais no sentido da melodia... de construções melódicas e de melodias que parece que nunca acabam e que se encadeiam continuamente, que Chopin tem e Bach também tem, e na polifonia que não parece evidente à partida em Chopin, mas que existe quase sempre... em muitas...em muitas obras dele, onde...onde há uma escrita, dentro de uma escrita romântica, há uma escrita de contraponto, muitas vezes, não é?!...

JM - Muitas vozes.

PB - Com várias vozes, é mais aí que eu me lembro de ter... mais conscientemente associado um compositor a outro, digamos. Sim?

2. (não foi formulada)

3. **JM** - E acha que é essencial para a abordagem de...de Chopin tocar Bach? Que ele via como...

PB - Isso já não sei responder. Porque há tantos... Outro dia alguém me fazia a pergunta ... alguém leiga me fazia a pergunta: 'O que é preciso para ser um bom pianista? O que é preciso para ser um bom músico?' E eu não lhe sei muito bem responder... Para além daquilo que nos parece a todos óbvio, que é muito trabalho, imenso trabalho... imenso trabalho, e...e conhecimento da música em geral, portanto, não só da música escrita para o instrumento... Mas para lá disso conheço casos que...que fogem muitas vezes à regra, conheço...já me aconteceu aparecerem casos de pessoas que têm uma formação musical muito deficiente e, no entanto, tocam muito bem e já me apareceu pessoas com um...um saber...um saber bastante aprofundado e que não tocam... bem. Portanto, há ali um aspecto da ligação do conhecimento e do saber à própria...à própria...ao acto de tocar um instrumento, que não é uma ligação directa ou imediata, ou lógica, ou evidente, não é, portanto... são duas coisas que às vezes casam, outras vezes não. Mas, diria que...se eu conhecer bem Bach acho que toco bem qualquer outro compositor, ou seja com o conhecimento de Bach, tanto do ponto de vista pianístico como do ponto de vista musical, eu parto para...para outras obras de outros

estilos e de outros compositores com outra... com outra visão, com outro conhecimento, isso sem dúvida. Ou seja, não conhecer Bach, é que me parece impossível.

4. **JM** - E...e o pedal, o que que acha nos dois compositores? Pode ser empregue da mesma forma?

PB - Sim...Não, não havia, não é?! No tempo do Bach o piano não existia, não é?! Ou começa a existir, aparece ali no fim da sua vida. Ele parece que ainda teve contacto com um ou outro, mas não terá sido muito do seu agrado o instrumento, porque achava que...imagino... (...) Também ainda eram os primórdios, o cravo já era um instrumento muito desenvolvido do ponto de vista técnico e o piano estava a nascer, portanto imagino que fosse ainda um instrumento muito rudimentar de alguma forma e isso... não lhe tivesse agradado, mas...o pedal como elemento expressivo...elemento expressivo, no sentido que o pedal altera o timbre, o pedal... é um meio de expressividade, que eu acho que não se aplica àquela música, portanto a minha, a minha...a minha postura com Bach é que pedal é uma excepção. O pedal serve para um caso ou outro em que não seja possível fisicamente ligar...mas... não...a mim não me acrescenta nada em Bach, ou seja, até pelo contrário, às vezes, me...me perturba um bocadinho...é-me um bocadinho o equivalente ao excesso de *vibrato* nas cordas, digamos, também não gosto muito do Bach com muito vibrato e muito... gordo. Gosto mais com um som mais...mais puro, mais...e isso eu comparo, digamos o *vibrato*, a utilização do *vibrato* nas cordas ao pedal no piano.

JM - ...mas a Nikolaeva, ela utilizava...

PB - ...utilizava, mas.... Sim, era outra abordagem, lá está, muito diferente. Era dizer: 'Eu tenho um piano, agora, ele não tinha. Ainda bem que eu tenho, portanto, este instrumento tem mais recursos. Vou usá-los'... mas como fazia aquilo tão bem, com tanta coerência... eu posso gostar ou não gostar, mas isso é secundário, não é?! Era muito bem feito. Mas a minha posição individual em Bach, é...pedal é a excepção e aos meus alunos também digo sempre: sem... se conseguires tocar sem, é o ideal. Ainda há pouco tempo assisti a...ao András Schiff a fazer as *Variações Goldberg* na Casa da Música e a um Haendel, e ele até fez uma coisa engraçada do ponto de vista de... que evidenciava a sua atitude perante essa questão. Ele sentou-se ao piano e pôs os pés assim, longe do pedal, levantou os dois pés, como no carro, não é?! Pôs os pés no chão, não tem nada para carregar e tocou as *Variações Goldberg* todas sem mexer os pés dali, não é?! E, certamente, se eu fechasse os olhos, eu até diria, ele está a usar pedal, porque era de tal maneira perfeita a condução do legato, por exemplo, que me parecia impossível ser feito sem pedal, portanto, se eu não tivesse a ver, eu diria ele está a pôr pedal, mais não seja, um bocadinho aqui, um bocadinho acolá, mas não estava ali...Portanto é possível ter...ter tudo que é preciso sem pedal, em Bach.

JM - E...eu estava aqui a pensar em...encontrar planos sonoros, fazer diferentes planos sonoros. Imitar o cravo, não é?!

PB - Sim. Isto estamos a falar no pedal de sustentação, no direito, não é?! Eu uso muito pouco. (...) ... o outro, a surdina uso até com essa, com essa...com essa, com esse objectivo, ou seja, nós, ao pormos a surdina, aquilo tudo anda para o lado, não é?! E o som é diferente, em vez de bater em três cordas, bate em duas, portanto é um som mais, mais rarefeito... hum, e utilizo muito o pedal

esquerdo como ... como ... como no cravo se utiliza o mudar o... os registos e passar de um registo mais aberto para um mais fechado. Isso utilizo muita vez.

JM - E ...e em Chopin também?

PB - Em Chopin também...em Chopin também! Se bem que se uso mais a surdina nessa música mais como controle dinâmico, propriamente, do que como controle de timbre. Ou, pelo menos ainda não desenvolvi o pedal esquerdo para essa música, para essa função. Geralmente uso o pedal esquerdo em Chopin para fazer mais piano, ou seja, para aquilo que, que ele...para a sua função primeira. Mas, portanto é mentira que não uso o pedal, não uso o pedal de sustentação, uso o pedal...uso a surdina em Bach, e muitas vezes.

5. **JM** - Hum...e no que respeita à ornamentação, aos arpejos, etc, etc...Há sempre esta polémica da ornamentação, se deve ser feita a tempo...

PB - ...aliás, que, que...não existe...não existe um manual que diz que é assim e não... deve ser assim ou deve ser assado. Há uma, há uma...há uma tradição histórica de interpretação, hum, que construiu procedimentos ou maneiras mais, mais correctas ou historicamente mais informadas sobre como fazer os ornamentos. Mas no meu entender e parece-me que era assim na altura, muita da ornamentação era feita pelo executante na altura, não é?! Muitas vezes até nem estava escrita na partitura e era o próprio executante e aí era...foi uma vantagem que se perdeu quando, quando se separou, separou o compositor do intérprete, não é?! Até na altura do Bach, quem tocava compunha e quem compunha tocava, não é?! Eu acho que...não, não, não fazia muito sentido que alguém fizesse uma carreira só de intérprete e não fosse compositor, não é?! As duas coisas estavam intimamente ligadas. A partir do final do século XVIII, depois no século XIX, as linhas separam-se, passa a haver intérpretes e compositores, não é?! E quem toca são intérpretes e quem compõe são compositores e essa divisão teve vantagens, porque deu azo a que se desenvolvesse bastante a...a...o...a mestria do domínio do instrumento, não é?! desenvolveu-se muitíssimo... Mas, por outro lado, perdeu-se essa estreita relação...hum... até hoje, até aos dias de hoje, eu acho que no ensino isso também se fez de alguma forma...e ainda veio acentuar isso...que é...ou se ensina composição ou se ensina a tocar o instrumento, ou se ensina improvisação. E isto eram coisas que no Barroco, a improvisação inclusive, estavam intimamente ligadas...

JM - ...portanto...

PB - ...portanto muito da ornamentação era até muitas vezes a assinatura do próprio...do próprio quando tocava. Hum, eu tenho, por exemplo, em casa um manual de ornamentação barroca, que é assim, um calhamaço deste tamanho, cheio de excepções, porque depois havia... o Barroco alemão era feito de uma forma, o italiano era doutra, o Inglês doutra, o Francês...cada um tinha as suas... componentes, portanto, há sempre dúvidas na ornamentação e eu tenho sempre dúvidas e...e mudo, até numa mesma obra que toco duas vezes...ou até dentro da mesma obra quando faço uma repetição, por exemplo, faço ornamentos diferentes da primeira e da segunda vez, portanto, deixo isso muito ao meu critério individual, na lógica que o ornamento é um ornamento e não é...não é o

principal e, portanto, não deve destruir o principal, não vá o ornamento às tantas se sobrepor àquilo que é...a...a condução da...da linha essencial.

JM - Sim, na ideia até mais de Bach, não é?! Nos românticos, às vezes, a ornamentação é bastante mais exacta...

PB - Sim, é verdade!

JM - ...até está escrita.

PB - Exacto, sim é verdade nos românticos a ornamentação faz parte...é tão importante como o resto, não é?! E o Chopin é muito ornamentado sempre, não é?! É interessante é uma música muito cheia de ornamentos, não é?! Se calhar também influência de Bach, não é?! Ele vai lá buscá-los e dá-lhes a volta.

6. **JM** - E que edições é que costuma ler, que costuma usar para um e para outro?

PB - A *Urtext* Bach, gosto sempre da limpinha, daquela que tá sem nada quase, quase sempre.

JM - A *Henle Verlag*?

PB - Henl...? Sim a azul, é... É a *Urtext*.

JM - (dirige-se ao piano para ver a partitura das Invenções que se encontra pousada na estante) é!

PB - E...do...do Chopin varia, gosto do...gosto da do Cortot, porque o Cortot é muito interessante o que ele escreve...o que ele escreve sobre a música e sobre a forma como trabalhava... os Estudos, os Prelúdios, não é?! As Baladas...creio que até ele tem a obra praticamente toda editada, o Cortot. Até muito interessante da perspectiva de um intérprete e de alguém que conhece muito e estudou, tocou aquelas obras...mas digo, digo sempre e peço sempre aos meus alunos vão ver o texto original, vão ver como é...o mais original, porque também há sempre dúvidas, porque ele às vezes editava em Inglaterra numa forma e a mesma obra editada em dois países tinham...têm diferenças por ele autorizadas, não é? Portanto, também, às vezes, há dúvidas. Mas tento seguir, digamos, o mais perto possível, o mais fielmente possível aquilo que é a primeira edição, ou as edições que têm a chancela do próprio compositor, na medida em que isso seja possível...

JM - Que são as *Urtext* ?

PB - Que são as *Urtext*, sim. Umas novas...Agora saiu uma nova na Polónia. Havia a do Paderewsky antiga e agora acho que há uma nova edição...

JM - ...como a *Wiener Urtext*.

PB - Sim a vermelha, não é?

JM - Do Jan Ekier

PB - Sim, que são mais recentes e provavelmente mais completas.

7. **JM** - Hum...alguma vez interpretou os mesmos compositores na mesma...

PB - Bach e Chopin?

JM - Sim...no mesmo concerto

PB - ...deixe ver. Creio que não, porque eu sempre que fiz Bach ou fiz Bach, Bach só Bach. Fiz muitas vezes só Bach, as *Goldberg*, as Partitas... os Concertos. Não me recordo de ter

conscientemente montado um programa ambíguo, ou de fazer um e outro, não me recordo que Chopin é que fiz. Não me recordo... Lembro-me... lembrei-me... há uma obra de Chopin onde essa ligação é mais evidente ou pelo menos mais... pelo menos na estrutura, que são os Prelúdios, não é?! Ele constrói os Prelúdios também à semelhança de Bach em torno da sequência das quintas, não é?! Ele percorre as tonalidades todas, não é?! e fiz muitas vezes os Prelúdios de Chopin e se calhar poderia ser interessante fazer os Prelúdios, de um lado, e os Prelúdios e Fugas ou alguns Prelúdios e Fugas na outra parte. Mas não nunca juntei conscientemente.

8. **JM** - Hum...e agora não sei se quer comentar alguns exemplos...seria possível...porque ...ou poderá...inclusive fiz uma análise de diversas gravações. Principalmente desta obra: *op. 55 no. 1*, não é?! (...)

PB - Neste Nocturno.

JM - Principalmente nestas partes: aqui são parecidas com (ininteligível), aqui é o contraponto, não é?!

PB - Sim

JM - Aqui há uma cadência que é semelhante, depois há aqui a nota do baixo, no final.

PB - Sim.

JM - Mas mesmo, por exemplo, aqui este... ..nos arpejos finais.

PB - Hum, hum...

JM - ...há muita diferença. Há quem faça isto...até nas edições, não é?! Aqui está partida.

PB - Sim, e há quem faça por inteiro...o arpejo por inteiro. Sim essa é uma dúvida constante em muitas obras e muitos compositores, não é?! E há...e há, houve e haverá sempre compositores que serão mais rigorosos nestas coisas e outros menos, não é?! Beethoven era muito rigoroso na escrita e outros eram...pouco ou até nada, há compositores que até não são nada.

JM - Há quem faça também as *apogiaturas* a tempo... (...)

JM - ...hum, e com os harpejos a mesma coisa há quem faça a tempo e quem não faça.

PB - Pois...Mas isso...pronto, eu acho que é uma questão secundária, eu diria, não é?! Mais importante é como, como isto vai encaixar na melodia de maneira a ficar... (afasta-se em direcção ao piano e começa a tocar o Nocturno do início: o baixo dessincronizado em relação à melodia principal e o arpejo iniciado antes do tempo. Na primeira *appoggiatura* da melodia - lá bemol para fá - e vai comentando. Pára no primeiro grupeto e chama a atenção para o pormenor das notação *non-legato*).

PB - ...a escrita aqui é uma mão esquerda *staccato* e uma mão esquerda *legato*. Como é que nós, como é que nós...

JM - ...com pedal.

PB - Eu sou muito apologista dos vários pedais. Nós geralmente utilizamos pedal ou sem ou lá em baixo, em cima ou lá em baixo e há um, e há um intermédio do pôr lá em cima ou lá em baixo que muda muita coisa. Se puser lá em baixo, todo, e puser a esquerda, até do ponto de vista físico, *staccato*, não é?! (recomeça a tocar para exemplificar a ideia) - levanto... é só um bocadinho o

pedal, de maneira a que...fique lá, mas eu consiga ter o staccato com pedal (continua a tocar) – Tenho o *staccato*, mas tenho pedal (toca a segunda vez em que melodia aparece) – ...super legato na mão direita, se não fica um buraco, está a ver?! É impossível ignorar isso, não é?! O compositor escreve *staccato* e *legato* e eu vou sacrificar um, pela outra não é?! (continua a tocar o tema e a falar e depois segue até ao final, repetindo algumas partes ou destacando algumas vozes, como o baixo cromático descendente dos compassos trinta e dois e trinta e três e fazendo todos os arpejos finais ligados) Os Nocturnos são obras extraordinárias. São obras que permitem muito uma apropriação do intérprete. São obras que estão a pedir que quem as toque as interprete mesmo à sua maneira, não é?! Permitem uma liberdade imensa ao intérprete, não deixando de ser rigoroso com o texto. Mas são obras-primas dele. Sim! Hum, há qualquer coisa de Bach até logo nesse...

JM - ...no tema.

PB - No tema, não é?! Que parece assim meio...quase religioso, quase como um coral, não é?! De alguma forma. (...)

JM - A Balada. Logo nesta parte inicial existem muitas interpretações diferentes do arpejo. (...)

PB - Não. Esta entrada é um mistério, não é?!

JM - Em lá bemol. (...)

Portanto, isto é um mistério, porque é que ele (Começa a tocar o início da primeira Balada de Chopin), lá bemol. (Continua a tocar e executa o arpejo, tocando a nota da mão depois do arpejo da mão esquerda) Aqui gosto de realçar a aspereza dele (toca por diversas vezes as notas mi bemol e si bemol e depois segue) ...e agora tem esta particularidade, que Chopin tem muitas vezes, o trabalho que ele se deu a escrever isto, ele podia ter escrito isto, cinco colcheias, não é?! Normais, não é?! Uma mínima, uma semínima e outra semínima, outra semínima. Uma mínima...semínima com ponto, não é?!

JM - Para as três ficarem a vibrar, não é?!

PB - ...e uma semínima. Sim, e eu também vejo isto como quem...a leitura que faço da escrita é mostrem-me que...dêem-me importância a cada uma destas, não façam disto só uma (e toca as cinco notas do início da Balada – dó, ré, fá#, sib, lá e sol – rapidamente e sem nuances) uma coisa assim (e toca, novamente o arpejo – ré, sol, mi bemol e si bemol) mas façam com que cada nota seja dita, cada sílaba (e toca as seis notas que se lhe seguem e continua) também se se faz muitas vezes já perde a graça (continua a tocar a Balada até ao compasso sessenta e oito) ...este, para mim este acompanhamento, não é um acompanhamento é uma segunda voz, não é?! (começa a tocar a mão esquerda, após o acorde – dó e fá- da mão direita) se eu quiser tocar só o acompanhamento (e recomeça a tocar, desta vez, só o acompanhamento até ao compasso setenta e três) isto parece Bach (e continua até ao compasso setenta e seis e volta ao compasso sessenta e sete até ao compasso oitenta e seis) esta não é *Urtext*, pois não? Esta versão? (continua a tocar até ao início do compasso noventa e quatro) extraordinária obra. Difícil de, de...de a construir, não é?! (...)

9. (não foi formulada)

Biografia e discografia de Alexander Ardakov

Alexander Ardakov nasceu na cidade russa de Samara, na região do Volga, em 1953. Aí iniciou os seus estudos musicais na Escola Especial para Músicos, sob a orientação de Lyia Klempert. Mais tarde estudou no Instituto Musical de Kuibyshev, na classe de Lydia Muraviova, antiga aluna de Vladimir Belov e Heinrich Neuhaus. Posteriormente, prosseguiu os seus estudos no Conservatório de Moscovo, sob a orientação de Vera Gornostaeva.

Ganhou o primeiro prémio no Concurso Nacional de Piano Kabalevsky, em 1971 e foi laureado pelo Concurso Internacional Viotti, em Vercelli, Itália, em 1984. Entre 1981 e 1991, trabalhando como solista e músico de câmara na Orquestra Filarmónica de Moscovo, actuou extensamente por toda a USSR e no estrangeiro, tendo realizado numerosas gravações com a Sociedade de Rádio-difusão da USSR e com a editora discográfica Melodia. Em Inglaterra gravou, também, para a “BBC Radio 3” e para a “Classic FM”.

Entre as suas actuações mais relevantes, contam-se recitais no “Bösendorfer Hall”, em Viena, no “St. John’s Smith Square Hall”, em Londres, no “Carnegie Recital Hall”, em Nova Iorque, no “Gasteig Recital Hall”, em Munique, no “Wigmore Hall”, e mais recentemente, na “Munich’s Carl-Orff-Saal”. Tem também realizado recitais e *Masterclasses* na “Royal Danish Academy of Music”, em Aarhus, e na “California State University”, em Chico. Outras actuações incluem recitais no “Herbst Theatre”, nos Festivais de “Wooburn” e “Leighton Buzzard” em Buckinghamshire, no “Colchester Institute”, na “Hatfield House” a convite da Marquesa de Salisbury, e no “Polish Center Posk”, em Londres. Em Portugal, actuou no Salão Árabe, do Palácio da Bolsa, no Coliseu e no Teatro Rivoli, no Porto.

Alexander Ardakov vive em Londres, desde 1991, onde em paralelo com a sua actividade como pianista, dando recitais por todo o mundo, é professor de piano no “Trinity College of Music”, em Londres.

A lista dos registos discográficos mais relevantes de Alexander Ardakov, foi apresentada com a descrição das obras tocadas, pelo facto de o número e género das obras de F. Chopin tocadas serem dados relevantes para a caracterização do entrevistado, no quadro do presente trabalho. Por se tratar de uma lista extensa optou-se por um tamanho de letra mais reduzido. A discografia mais relevante compõe-se maioritariamente de registos para a etiqueta Great Hall, aqui referenciada pela sigla GH:

1) **GH - MVT 001 1992:** GLINKA Separation, Mazurka in A minor, Mazurka in C minor, Melodious Waltz, Tarantella CHOPIN Impromptu no 1 op 29, Impromptu no 3 op 51, “Fantasie-Impromptu” op 66, Scherzo no 2 op 31 SCRIABIN Etude op 2 no 1, Etude op 8 no 5, Etude op 8 no 11, Etude op 8 no 12, Etude op 42 no 5, Sonata-Fantasia no 2 op 19; 2) **GH - GH084/6 1993:** RACHMANINOV Nine Preludes op 3 no 2, op 23 no 1, op 23 no 3, op 23 no 4, op 23 no 7, op 32 no 5, op 32 no 12, op 23 no 10, Three Etudes Tableau op 33 no 7, op 39 no 3, op 39 no 5, Six Musical Moments op 16 no 1, op 16 no 2, op 16 no 3, op 16 no 4, op 16 no 5, op 16 no 6, Polichinelle op 3 no 4; 3) **GH - GH 084/5 2006:** TCHAIKOVSKY “The Seasons” Twelve Pieces, Mazurka op 40 no 5, Three Waltzes, Meditation op 72 no 5; 4) **GH - CD-052 2000:** SCRIABIN FIVE SONATAS nos. 1, 2, 3, 4, 5; 5) **GH - MVT CD 024 2000:** BACH-BUSONI Chaconne in D minor SCHUMANN Carnaval op 9 CHOPIN Nocturne op 32 no 1, Nocturne op 48 no 1, Nocturne op 48 no 2, Ballade no 1 op 23; 6) **“Great Hall” MVT CD 029 2001:** RACHMANINOV Concerto No. 2 op. 18 TCHAIKOVSKY Grand Sonata op 37 RACHMANINOV Elegie op 3 no 1 Royal Philharmonic Orchestra Sir Alexander Gibson, conductor ; 7) **GH - MVT-066 2003:** LISZT Petrarch Sonnet no 104, Ballade no 2, Valee d’Obermann, Liebestraum no 3, Tarantella, Petrarch Sonnet no 123, Mephisto Waltz, Consolation no. 3, Au Lac de Wallenstadt, Chapelle de Guillaume Tell; 8) **GH - MVT-015 2004:** MUSSORGSKY Pictures at an Exhibition RACHMANINOV Variations on a Theme of Corelli MEDTNER “Sonata-Reminiscence” op. 38 GLUCK-SGAMBATTI “Melodie” from Orpheus; 9) **GH - GH 084/1 2006 (1993):** CHOPIN Nocturne op 9 no 1, Nocturne op 27 no 2, Nocturne op 9 no 2, Barcarole op 60 LISZT Six Grand Etudes de Paganini, Concert Paraphrase of Rigoletto (Verdi); 10) **GH - GH 084/2 2006:** GLINKA Nocturne, Farwell Waltz, Variations on a theme of Mozart, Barcarole, Waltz-Fantasy PROKOFIEV 10 pieces from the ballet “Romeo and Juliet” op 75; 11) **GH - GH 084/7 2006:** SHOSTAKOVICH Three Preludes & Fugues op. 87, Sonata no 2 op 64, “Romance” from the film “The Gadfly” PROKOFIEV Sonata no 3 “From Old Notebooks” op 28, Sonata no 4 “From Old Notebooks” op 29; 12) **GH - GH084/7 2007:** 1º CD - MOZART Sonatas nos. 5, 12, 14, Fantasy in D minor 2º CD - HAYDN Sonata in C minor no 33, BEETHOVEN Sonata no 17 “Tempest”, SCHUMANN Forest Scenes op 82; 13) **GH - GH084/8 2010:** CHOPIN Ballade no 1 op 23, Ballade no 2 op 28, Ballade no 3 op 47, Ballade no 4 op 52, Polonaise-Fantasy op 61, Polonaise op 40 no 1 “Military”, Polonaise op 44, Polonaise op 53 “Heroique”; 14) **GH - GH084/3 1986:** RICHARD STRAUSS Sonata for Violin & Piano op 18 OTTORINO RESPIGHI Sonata for Violin & Piano (1917) Maxim Fedotov, Violin Alexander Ardakov, Piano; 15) **GH - GH084/4 1990:** SERGEI TANEEV Sonata for Violin & Piano in A major, SERGEI PROKOFIEV Sonata for Violin & Piano in D major op 94 bis, BELA BARTOK Sonata no 2 for Violin & Piano in C major Maxim Fedotov, Violin Alexander Ardakov, Piano; 16) **“Postern Park Digital” 1993:** TCHAIKOVSKY Twenty One Selected Songs Alla Ablaberdyeva, Soprano Alexander Ardakov, Piano

B) Resumo e tradução da entrevista com o pianista e pedagogo Alexander Ardakov

1. **JM** - Quando era estudante; alguma vez os seus professores referiram a relação entre a obra de Bach e Chopin? Se sim, como?

AA – Quando era estudante no Conservatório de Moscovo, Chopin era sempre bem-vindo depois de tocar algumas composições de Bach. Eu próprio, bastante frequentemente, tocava um Prelúdio e Fuga de Bach seguido pela *Primeira Balada* de Chopin. Os vinte e quatro Prelúdios podem ser vistos como uma tentativa, como Bach, para utilizar as vinte e quatro tonalidades para os diferentes géneros de abordagem técnica do piano, que os *48 Prelúdios e Fugas* de Bach demonstram amplamente.

2. **JM** - Encontra semelhanças entre a linguagem musical e pianística de ambos os compositores? Se sim, quais?

AA – A semelhança é: os dois compositores são muito melódicos e inventivos nos seus planos harmónicos e tonais. Ambos utilizam melodias e ritmos populares nas suas composições, ambos são muito hábeis nas suas abordagens pianísticas. Isso fez com que suas composições fossem extremamente belas e amadas pelos amantes de música.

3. **JM** - Pensa que é essencial, para a abordagem da obra de Chopin, tocar Bach?
AA – Sim.
4. **JM** - Por favor, comente o uso do pedal em ambos os compositores.
AA - Chopin foi muito mais longe do que Bach no uso do pedal. O pedal em Bach é muito limitado e transparente.
5. **JM** - Por favor, comente a prática performativa em ambos os compositores, no que respeita à ornamentação, arpejos e tempo *rubato*.
AA – Muito pouco *rubato* pode ser usado na música de Bach. Nesse aspecto há uma grande diferença entre ambos os compositores. O *rubato* em Chopin pode ser tão livre como se sente. No que respeita à ornamentação, eu trataria com liberdade e não seguiria qualquer método.
6. **JM** - Que edições usa ou prefere em Bach e Chopin?
AA – Em Bach, Mugellini; em Chopin, Paderewsky.
7. **JM** - Alguma vez tocou ambos os compositores num recital? Se não, porquê?
AA - Sim, eles são muito compatíveis.
JM - Alguma vez os tocou no mesmo concerto?
AA - Sim, de facto, eu penso que toquei no mesmo concerto a *Primeira Balada* de Chopin e alguns Prelúdios e Fugas.
8. **JM** - Por favor comente a prática performativa dos seguintes exemplos:
- *Balada op. 23*: comp. 7 (o arpejo e o mi bemol); comps. 17-18 (uso do pedal esquerdo, mais piano s/n?)
AA - (toca os primeiros compassos da Balada terminando com o arpejo, que toca iniciando na mão esquerda e terminando no mi bemol da mão direita) Sim, eu toco-o terminando no mi bemol, sustentando-o então sozinho até ao próximo compasso. Qual era o número do próximo compasso?
JM - Compassos dezassete e dezoito.
AA - E que é que queres saber acerca deles?
JM - Utiliza o pedal esquerdo quando toca pela segunda vez o ré e o dó na mão direita ou simplesmente toca *piano*?
AA - Depende do piano que estou a utilizar. O uso do pedal esquerdo depende muito do piano que utilizo.
JM - Mas toca mais *piano* da segunda vez?
AA - Deixa-me ver (ele toca os compassos) ...sim, eu penso que...pode ser tocado mais *piano* da segunda vez. E qual era o outro Nocturno que referiste?

- *Nocturno op. 55 no. 1*: comps. 6-8/14-16/30-32/46-47 e comps. 22-23/38-39 (as *appoggiaturas*, arpejos a tempo s/n?); comps. 19, 35 (as colcheias são todas iguais?); comps. 59,61, 63 (o primeiro acorde arpejado s/n?); comps. 98-101(os arpejos na duas mãos tocados ao mesmo tempo ou como um só?)

JM - Ah, o *Nocturno* é o *op. 55 no. 1*.

AA - Estou a procurá-lo. Bem, o que é que tem? Pensas que está relacionado com Bach.

JM - Certos aspectos da linguagem musical.

AA - (começa a experimentar o trecho no piano) Sim, talvez esteja. O que é que queres saber acerca dos compassos...deixa-me descobrir os compassos que escreveste.

JM - Compassos sete e oito.

AA - Sete e oito (começa a tocá-los no piano).

JM - Toca os arpejos e as apoggiaturas no tempo ou antes?

AA - (Ele toca outra vez) Eu toco a ultima nota com o baixo.

JM - No compasso dezanove, as colcheias, está a vê-las?

AA - Sim (ele começa a tocar com o ritmo usado na edição Mikuli).

JM - A edição Mikuli adiciona um ponto no lá (e toco ambas as versões).

AA - Sim. De facto eu tenho a edição Mikuli aqui, Sim, parece uma boa ideia fazer dessa forma. Na edição Paderewsky está escrito da mesma forma. Que mais?

JM - Compasso cinquenta e nove. Toca as duas notas da mão direita ao mesmo tempo ou como arpejadas?

AA - (Ele começa a experimentar a passagem que começa no compasso cinquenta e sete e toca as duas notas arpejadas) Eu toco o fá antes. Na edição *Paderewsky* está escrito com uma linha, mas significa um arpejo. Então, não toco ao mesmo tempo. O compasso sessenta e um é ao mesmo tempo e o sessenta e três antes.

JM - E os acordes finais?

AA - Que compassos?

JM - Compassos...eu penso que cem ou noventa e nove.

AA - (Toca os arpejos finais)

JM -Toca os arpejos nas duas mãos ao mesmo tempo ou como um só arpejo tocado com ambas as mãos?

AA - Os acordes eu toco assim (ele toca os arpejos, aparentemente, com as duas mãos ao mesmo tempo, mas não distintamente) e o último eu toco um arpejo longo começando no baixo e terminando na mão direita (ele diz enquanto toca) como está escrito na edição *Paderewsky*.

9. **JM** - Há algum outro comentário que gostaria de fazer acerca da relação Bach/Chopin?

AA - Ambos os compositores davam muita importância às linhas melódicas e estão relacionados.

JM - Obrigado pela entrevista e espero poder ouvi-lo em breve. Adeus.

Enquanto a entrevista incidiu sobre ambos os compositores, embora a oitava questão abordasse unicamente obras de Chopin, a análise de gravações só incidiu sobre a obra de Chopin. O motivo para que tal acontecesse foi o facto do presente projecto ter como objecto de estudo a obra de Chopin. Os dados obtidos na análise de gravações foram compilados numa tabela nomeada ‘Quadro comparativo de gravações’ e referenciado como **Quadro V**. As diferenças mais significativas entre as interpretações, especialmente ao nível de ornamentação, encontram-se escritas, para tornar a sua visualização mais fácil.

Esta tabela de gravações permite-nos verificar a variedade de interpretações existentes para a mesma obra. O *Nocturno op. 55 no. 1* foi, como aconteceu na partitura comparativa das diversas fontes, a obra abordada. Esta tabela e a partitura complementam-se. Por esse motivo, para situar os exemplos dados, é fornecido o número dos compassos e não a minutagem. Para esta tabela foram utilizadas cinco gravações de intérpretes diferentes, registadas em diferentes alturas, por pianistas de diferentes formações, gerações e nacionalidades. Todos são intérpretes reconhecidos de Chopin, todos são representantes de ‘escolas’ que encontram a sua génese em pedagogos e pianistas célebres. Apenas dois, Jorge Bolet (1914-1990), através do seu professor Moriz Rosenthal (1862-1946), e A. Cortot, mediante Émile Descombes (1829-1912), conseguem fazer remontar a sua genealogia musical a F. Chopin.

Os dois pianistas referidos mostram especial liberdade no arpejamento dos acordes de acompanhamento, ornamentações e fórmulas cadenciais. Para esses intérpretes, mais importante do que seguir o texto musical à risca, é conseguir alcançar o carácter da obra e, também, imitar a forma livre de tocar de Chopin, tal como era descrita pelos seus contemporâneos:

[Nota de rodapé: Gutmann tocou a reexposição do motivo principal de forma muito diferente daquela que está impressa, com muita ornamentação, e disse que Chopin tocava sempre dessa forma. Também a cadência no fim do nocturno (Op. 9, No. 2) tinha uma forma diferente Mas o compositor muito frequentemente alterava as ornamentações das suas peças ou excogitava diferentes leituras.] (Niecks 1902: 257) ¹⁴⁸

¹⁴⁸

[Footnote: Gutmann played the return of the principal subject in a way very different from that in which it is printed, with a great deal of ornamentation, and said that Chopin played it always in that way. Also the cadence at the end of the nocturne (Op. 9, No. 2) had a different form. But the composer very frequently altered the ornamentations of his pieces or excogitated alternative readings.] (Niecks 1902: 257)

Quadro V – Quadro comparativo de gravações

Intrp.	Arthur Rubinstein			Claudio Arrau			Daniel Barenboim			Jorge Bolet			Alfred Cortot			Maria João Pires		
Pa.	?			?			?			?			?			?		
Duraç.	5:34			5:43			4:39			5:37			4:33			4:40		
Edit.	RCA/BMG			Decca			D.G.			Decca			Naxos			D.G.		
Loc.	Roma			Amsterdão			Hamburgo			Londres			Londres			Munique/Londres		
Dat.	1965			1977/78			1982			1987			1947			1996		
Reg.	CD-ADD			CD-ADD			CD-DDD			CD-DDD			CD-ADD			CD-DDD		
Diferenças qualitativas	Fig.	Ed.	Cps.	Fig.	Ed.	Cps.	Fig.	Ed.	Cps.	Fig.	Ed.	Cps.	Fig.	Ed.	Cps.	Fig.	Ed.	Cps.
	Mn	1	3	Mn	1	3	Mn	1	3	Mn	1	3	Mn	1	3	Mn	1	3
		5	9		5	9		5	9		5	9		5	9		5	9
		11	13		11	13		11	13		11	13		11	13		11	13
		27	29		27	29		27	29		27	29		27	29		27	29
		41	43		41	43		41	43		41	43		41	43		41	43
		45	45		45	45		45	45		45	45		45	45		45	45
		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16
		32	32		32	32		32	32		32	32		32	32		32	32
		27	42		27	42		27	42		27	42		27	42		27	42
		42	75		42	75		42	75		42	75		42	75		42	75
		19	35		19	35		19	35		19	35		19	35		19	35
		19	35		19	35		19	35		19	35		19	35		19	35
		42	42		42	42		42	42		42	42		42	42		42	42
		42	42		42	42		42	42		42	42		42	42		42	42
		44	44		44	44		44	44		44	44		44	44		44	44
		44	44		44	44		44	44		44	44		44	44		44	44
		48	48		48	48		48	48		48	48		48	48		48	48
		48	48		48	48		48	48		48	48		48	48		48	48
		52	52		52	52		52	52		52	52		52	52		52	52
	52	52		52	52		52	52		52	52		52	52		52	52	
	56	56		56	56		56	56		56	56		56	56		56	56	
	56	56		56	56		56	56		56	56		56	56		56	56	
	59	59		59	59		59	59		59	59		59	59		59	59	
	59	59		59	59		59	59		59	59		59	59		59	59	
	61	61		61	61		61	61		61	61		61	61		61	61	
	61	61		61	61		61	61		61	61		61	61		61	61	
	63	63		63	63		63	63		63	63		63	63		63	63	
	63	63		63	63		63	63		63	63		63	63		63	63	
	65	65		65	65		65	65		65	65		65	65		65	65	
	65	65		65	65		65	65		65	65		65	65		65	65	
	66	66		66	66		66	66		66	66		66	66		66	66	
	66	66		66	66		66	66		66	66		66	66		66	66	
	69	69		69	69		69	69		69	69		69	69		69	69	
	69	69		69	69		69	69		69	69		69	69		69	69	
	72	72		72	72		72	72		72	72		72	72		72	72	
	72	72		72	72		72	72		72	72		72	72		72	72	
	73	73		73	73		73	73		73	73		73	73		73	73	
	73	73		73	73		73	73		73	73		73	73		73	73	
	98	98		98	98		98	98		98	98		98	98		98	98	
	98	98		98	98		98	98		98	98		98	98		98	98	
	99	99		99	99		99	99		99	99		99	99		99	99	
	99	99		99	99		99	99		99	99		99	99		99	99	
	100	100		100	100		100	100		100	100		100	100		100	100	
	100	100		100	100		100	100		100	100		100	100		100	100	
	101	101		101	101		101	101		101	101		101	101		101	101	
Arpejos		7	7		7	7		7	7		7	7		7	7		15	31
Arpejos		7	7		7	7		7	7		7	7		7	7		31	47
Appg/Arp		15	31		15	31		15	31		15	31		15	31		15	31
Appg/Arp		15	31		15	31		15	31		15	31		15	31		15	31
App. simples		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16
App. simples		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16		8	16
		22	23		22	23		22	23		22	23		22	23		22	23
		22	23		22	23		22	23		22	23		22	23		22	23
App. dupla		6	6		6	6		6	6		6	6		6	6		6	6
App. dupla		6	6		6	6		6	6		6	6		6	6		6	6
		14	30		14	30		14	30		14	30		14	30		14	30

No que concerne ao registo de Maria João Pires (n. 1944) do *Nocturno op. 55 no. 1*, pode-se dizer que, relativamente à ornamentação, toca as *apogiaturas duplas* a tempo com o baixo e as simples antes de tempo. Na passagem dos compassos 59 e 63 não arpeja a mão direita e arpeja os acordes das duas mãos sequencialmente nos três últimos compassos.

Podemos dizer que, com excepção do arpejamento sequencial nos três últimos compassos, segue a edição *Gunther Henle Verlag München*.

Os diversos aspectos que a ornamentação toma comparados neste Quadro, foram identificados tendo como referências o facsimile do manuscrito fornecido com a Edição *Wiener Urtext* e as partituras editadas por K. Mikuli, K. Klindworth, T. Kullak e C. Debussy. Estas referências estão identificadas pelas seguintes siglas: Manuscrito – Mn; Mikuli – Mk; Klindworth – Kd; Kullak – Kk; Debussy – Db.

Talvez seja interessante finalizar esta alínea com uma reflexão que abrange o âmbito da interpretação e do ensino de ambos os autores, em Portugal, na actualidade. Este facto prende-se com uma característica, observada pelo autor deste trabalho, enquanto docente em diversas escolas de Ensino Artístico do território nacional, que espero, com os factos apresentados neste estudo, possa ser contrariada.

Pelo facto das obras de Chopin e de Bach serem amiúde tocadas parece ainda mais premente a seguinte observação a respeito da posição da mão, tal como é ensinada, nas escolas de música nacionais. Por regra, insiste-se numa posição de mão com os dedos curvos e não esticados. Sempre atribuí, de alguma forma, este aspecto a uma influência indirecta da pedagoga e pianista Helena Sá e Costa (1913-2006), aluna de Vianna da Motta, que, por via dos seus inúmeros alunos e estudantes teria, estou em crer, à sua rebeldia, levado a que este princípio geral fosse transformado em regra. Não sendo, talvez, suficiente os testemunhos e as obras de F. Chopin, que apontam os benefícios de uma mão descontraída e, muitas vezes, com os dedos esticados, deixo o seguinte comentário de Vianna da Motta acerca de F. Liszt, no que diz respeito à posição da mão:

No Inverno de 1831 a 1832 deu Liszt 28 lições a uma menina suíça, Valéria Boissier, cuja mãe, pianista e compositora, tomou notas abundantes dessas lições, que foram impressas pelo seu neto Alfredo em 1928, infelizmente em edição particular de apenas 500 exemplares, que não foram postos à venda. Por gentileza desse senhor que me ofereceu um exemplar, pude tomar conhecimento desses interessantes relatos. (...) Artisticamente causa estranheza o repertório que Liszt dá à sua discípula para estudar. Além de uma infinidade de estudos de Herz, Moscheles, Bertini, Kalkbrenner e outros compositores de igual categoria (...) só aparecem algumas “Fugas” que se *adivinha* serem de Bach (...) Sobre a posição dos dedos tem um sistema estranho: não quer que a aluna *curve* os dedos, porque isso produz um “som seco”, mas que os *estenda* sobre as teclas. Posição esta radicalmente contrária à que Beethoven ensinava (como sabemos pelo diário da condessa Teresa de Brunswick). Ora Beethoven foi professor de Czerny, e este foi professor de Liszt, portanto...? (Vianna da Motta 1945: 32-33)

Pela reacção que este método de ensino provoca em Vianna da Motta pode-se, talvez, perceber que não o aprovava. E, de facto, a insistência nas obras de Bach como material de estudo preferencial, assim como a mão curva, parecem ter perdurado até à actualidade no sistema nacional de ensino de piano.

Discussão dos resultados

As obras de Chopin utilizadas, no decurso deste projecto, para ilustrar a influência de Bach, totalizam as trinta e nove. Este número tanto inclui peças de pequeno formato, como os Prelúdios e as Mazurkas, como obras compostas num formato maior, como as Sonatas e os Concertos. Estas obras constituem, de facto, uma amostragem transversal do todo da obra de Chopin, quer do ponto de vista cronológico, quer formal. Este é um aspecto que reforça a ideia de uma influência relevante de Bach em Chopin.

A interpretação dos dados apresentados nos **Quadros II e III** demonstram diferenças nas tonalidades preferidas, utilizadas por Bach e por Chopin. De forma geral, Chopin prefere as tonalidades que têm mais notas pretas e Bach as que têm mais notas brancas. Este facto não é tão revelador de preferências tonais, mas antes de diferenças na técnica. Por regra, Chopin achava as tonalidades com notas pretas mais adequadas à forma da mão. As tonalidades que não são utilizadas por Bach e Chopin são, por isso, os melhores indicadores das diferenças ao nível da afinação dos instrumentos seguida na época de cada compositor, pois contrariam o que acontece nas tonalidades mais utilizadas.

As tonalidades que são ignoradas por Bach são aquelas que têm notas pretas e em Chopin as que não têm notas pretas, como pode ser verificado no **Quadro VI**. Neste quadro as tonalidades mais utilizadas têm fundo azul e as que não o são, fundo vermelho. As tonalidades que são comuns têm um fundo de cor mais intensa. Todos estes dados estão de forma mais detalhada no Quadro Tonal das obras para cravo de J. S. Bach, que constitui o **Quadro III** e, no caso de Chopin, no **Quadro II**. Contudo o **Quadro VI** permite-nos visualizar, de forma sucinta, a relação tonal da obra dos dois compositores.

Assim, embora a tonalidade de lá menor seja predominante na obra para teclado de Bach, e lá bemol maior seja a tonalidade predominante em Chopin, ambos têm a preferência comum pela tonalidade de lá menor. A tonalidade de ré bemol maior é aquela que é evitada pelos dois compositores. No entanto, na obra de Bach, algumas tonalidades estão apenas presentes no W. K., como dó # M/m, Fá # M, Sol # m, Lá b M, Si b m e Si M.

Quadro VI – Tonalidades em Bach e Chopin

Bach	Lá m	Ré m	Sol M/m	Dó/Mi m	Dó M	Fá M	Ré ♭ M/m	Sol # M		
Chopin	Lá ♭ M	Fá m	Lá m	Dó # m	Mi M		Ré ♭ M	Dó # M	Ré # M e m	Sol ♭ m

Na Partitura e na análise de gravações do *Nocturno op. 55 no. 1*, que constituem, respectivamente, o **Apêndice II** e o **Quadro V**, pode-se verificar a amplitude de leituras e de interpretações na obra de Chopin, principalmente no que diz respeito à execução das ornamentações.

A comparação das diversas gravações permite-nos afirmar que, para além de cada interpretação ser única, a grande diferença se dá ao nível das ornamentações utilizadas e das variações das fórmulas cadenciais. De forma geral, quanto mais antigos são os intérpretes mais liberdades tomam na interpretação.

Nas gravações de Daniel Barenboim (n.1942) e de A. Rubinstein, estes tocam as apogiaturas e arpejos, da linha principal, antes do tempo. A intérprete Maria João Pires, toca as apogiaturas simples antes do tempo, as duplas a tempo, o arpejo simples a tempo e os arpejos precedidos de apogiatura antes do tempo. Os restantes intérpretes, que se incluem na linhagem de Chopin e Liszt, seguem, quase sempre, a regra de tocarem estes ornamentos a tempo.

Bastante interessante, no âmbito da verificação da influência de Bach na obra de Chopin, é quatro destes intérpretes fazerem sobressair as notas lá ♭, sol e fá, no acompanhamento da mão esquerda, que imita a célula melódica presente no final dos compassos 7,15,31 e 47, mas de forma aumentada e funcionando como um *basso ostinato*. Para o tema aparecer de forma nítida, com o fá no primeiro tempo, é necessário que o intérprete faça vibrar o harmónico dessa nota, que é tocada duas oitavas abaixo, com recurso ao pedal. É, portanto, necessário, por parte do intérprete, uma acção consciente, para obter o efeito pretendido de reproduzir de forma aumentada a célula melódica da mão direita e conseguir, assim, o contraponto imitativo, característico da linguagem bachiana.

Nas duas entrevistas com intérpretes actuais, a influência de Bach em Chopin, apesar de encarada como um dado aceite, não parece ser concretizada numa alteração da prática interpretativa. Ou seja, não é um elemento constituinte da prática interpretativa.

Assim, embora ambos os entrevistados indentifiquem os *Preludios op. 28* como uma obra onde teria ocorrido a influência de Bach, nomeadamente na organização tonal do conjunto e concordem numa proximidade entre ambos os compositores a nível melódico, assumindo Alexander Ardakov que, “Melodicamente eles tenham semelhanças.”, não são referidas equivalências ao nível interpretativo. Havendo, a este respeito, que distinguir entre A. Ardakov, que assume utilizar as valências do piano, ao nível do pedal, na interpretação dos dois compositores e P. Burmester, que faz uma distinção entre os dois autores, ponderando mesmo a supressão do uso do pedal direito em Bach.

Ainda a propósito da ligação entre Bach e Chopin, Pedro Burmester, começa mesmo por dizer: “A relação, à partida, não me parece evidente...”. Para, depois, identificar pontos em comum: “...na polifonia que não parece evidente à partida em Chopin, mas que existe quase sempre...em muitas obras dele...onde dentro de uma escrita romântica, há uma escrita de contraponto...”

A este respeito, o recital de Sequeira Costa (Auditório de Espinho: 16/07/11), escutado pelo autor deste trabalho, nomeadamente na interpretação da *Berceuse*, op. 57, de Chopin, foi particularmente revelador de uma prática interpretativa, em que o elemento polifónico e contrapontístico são levados em conta. A entrada em cânone, do tema inicial foi tocada de forma clara, ambas as entradas perceptíveis. Resta a dúvida se foi, especificamente, a consciência da influência bachiana que motivou esta interpretação. No entanto, na entrevista com Pedro Burmester este diz: “...a primeira vez que me lembro de ter consciência da ligação de um ao outro [Bach a Chopin] foi com o Sequeira Costa...Hum, e aí mais no sentido da melodia...” Esta afirmação, pode fundamentar a pretensão de que a interpretação de Sequeira Costa, possa ser vista como um exemplo da forma como a influência de Bach em Chopin tem reflexos na prática interpretativa da sua obra. Este dado, em conjunto com aqueles fornecidos no **Quadro V**, pode indiciar uma mudança na prática interpretativa da obra de Chopin. Esta caracterizar-se-ia pelo facto dos intérpretes mais antigos, que estudaram com alunos de Liszt ou Chopin, não serem indiferentes à presença de elementos bachianos na obra de Chopin, e os mais novos, mais distantes desse ensino, seguirem uma prática em que esses aspectos são indistintos.

Do ponto de vista organológico os diversos testemunhos apontam para que tanto Bach, com a preferência por clavicórdios, como Chopin, com preferência pelos piano Graff, preferissem teclados mais leves e com mecanismos mais reponsíveis. Isto é, em que

o som respondesse de forma mais directa a pressão na tecla. Ambos os compositores tocaram órgão e, pelo menos em Chopin, esse facto parece ter influenciado a sua prática dedilhatória, que, entre outros aspectos, se caracterizava pela mudança frequente de dedos na mesma tecla.

Tanto quanto a minha modesta prática interpretativa me permite afirmar, as dedilhações de Chopin merecem a atenção de intérpretes e pedagogos, porque, embora possam estar condicionadas pelos instrumentos da época e características do aluno/a a quem se dirigiam, muitas vezes encerram a solução para a abordagem correcta de determinada passagem. A passagem que se encontra entre os compassos setenta e sete e oitenta e cinco, no *Nocturno op. 55 no. 1*, presente no **Apêndice II**, é um bom exemplo deste facto, pois a dedilhação anotada por Chopin na partitura de Jane Stirling propicia a execução da articulação *molto legato e stretto* marcada na partitura.

A informação presente nos **Quadros I e II**, permite-nos visualizar com mais clareza, de que forma a influência de Bach se concretizou na obra de Chopin. Embora estes Quadros não tenham a pretensão de apresentar, de forma definitiva, toda a informação, eles apontam para o facto de a influência de Bach se estender ao longo de toda a produção de Chopin. No entanto, parece que a partir de finais dos anos trinta, a utilização de motivos bachianos deu lugar a uma interiorização dos métodos bachianos de composição. Assim, a presença do contraponto é bastante frequente nas obras tardias de F. Chopin, mas diminui a utilização de motivos melódicos copiados de Bach.

Conclusões

A obra de Chopin, não obstante a sua originalidade, quando enquadrada historicamente, aparece perfeitamente integrada nos ideais estéticos e doutrinários da sua época e na corrente artística do Romantismo. Tanto a utilização de elementos folclóricos, como a busca nas formas e processos construtivos do passado de inspiração, não são exclusivos de Chopin. Assim, encontramos na utilização de formas novas, como o Nocturno e o Estudo, uma vontade de romper com as grilhetas formais do passado próximo e de renovar, por esse meio, os processos criativos. Em especial, no caso dos nocturnos existe já uma ligação à noite, que constitui um dos temas do Romantismo.

Outro dos temas desse movimento, a atracção pelo passado, em especial pela Idade Média, é explorado por Chopin e pelos seus contemporâneos na forma do reavivar do interesse por Bach, autor que Claudio Arrau (1903-1991) descreve como ‘...estando em filiação directa com a Idade Média.’ (Meyer-Josten: 23) ¹⁴⁹ Neste aspecto encontra-se em conformidade com Richard Wagner (1813-1883), que afirma, em 1870, comparando o pintor Albrecht Dürer (1471-1528) e J. S. Bach: “Ambos (...) devem ser olhados como a conclusão da Idade Média, pois é um disparate olhar Bach como sendo dos nossos dias.” (Wagner 1994: 63) ¹⁵⁰ O filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) também relaciona Bach com a Idade Média: “Ele encontra-se no limiar da moderna música Europeia, mas está sempre a olhar para o passado, em direcção à Idade Média.” (David/Mendel 1998: 504) ¹⁵¹ Em qualquer uma destas afirmações há a associação de Bach com a Idade Média, pese embora o facto de Dürer ser de um período bastante anterior. Mas o facto de se compararem ambos os artistas só reforça a filiação medieval da obra de Bach

As obras de Bach e de Chopin, tão díspares na aparência e nos pressupostos estéticos que seguem, estão próximos, apesar disso, pelo papel relevante que a obra de Bach exerceu nas diversas facetas da vida musical de Chopin.

Como intérprete, temos os testemunhos de contemporâneos, que nos relatam que interpretou, pelo menos, o *Concerto para três teclados BWV 1063*, em conjunto com Hiller e Liszt, por duas vezes, em 1833 (Eigeldinger 2005: 222 e 224) e catorze Prelúdios e Fugas de *Das Wohltemperierte Klavier*.

¹⁴⁹ ...reste en filiation directe avec le Moyen Age. (Meyer-Josten: 23)

¹⁵⁰ ‘Both,’ (...) ‘should be regarded as the conclusion of the Middle Ages, for it is nonsense to regard Bach as of our own time.’ (Wagner 1994: 63)

¹⁵¹ He stands at the threshold of modern European music, but he is always looking back toward the Middle Ages. (David/Mendel 1998: 504)

Como pedagogo, os testemunhos daqueles que com ele estudaram, confirmam, também, através do repertório abordado, o papel de destaque que Chopin dava ao estudo de Bach. Neste âmbito a edição anotada por Chopin, I volume de *Das Wohltemperierte Klavier*, pertencente à sua aluna P. Charzen fornece-nos uma prova material desse destaque, bem como da forma que assumia (neste caso uma interpretação adaptada ao piano).

Finalmente, como compositor, podemos afirmar que Bach exerceu um profundo efeito nos processos de composição que Chopin empregou e que ajudam a caracterizar a sua obra. Destes, há a salientar o emprego do contraponto, a utilização de um esqueleto harmónico, que é ampliado depois, por via do arpejamento, e de células melódicas duplicáveis e, nalguns casos, o uso de material melódico/rítmico de Bach.

Dado que há uma distância grande de tempo entre os dois compositores essa influência efectuou-se sempre de forma não pessoal (pela aprendizagem com o próprio Bach), portanto unidireccional. Podemos, então, classificar a influência de Bach de duas formas. A primeira é directa, e acontece por Chopin ter sido exposto pelos seus professores à obra de Bach e, subsequentemente, a ter amiúde estudado e interpretado. A segunda é indirecta e dá-se por via do interesse que Chopin demonstrou por Mozart e, depois, por Beethoven. No que diz respeito a este último, é importante referir que a edição de C. Czerny, seu discípulo, parece ter sido aquela que Chopin utilizou como referência para corrigir e anotar o primeiro caderno de *Das Wohltemperierte Klavier*, da sua aluna P. Charzen, e podemos deduzir, para a sua própria interpretação desta obra. Como tal, Beethoven, a quem Czerny atribui, em parte, a sua interpretação da obra, pode ter contribuído para moldar a concepção que Chopin tinha, pelo menos, do *Das Wohltemperierte-Klavier* de J. S. Bach.

Na obra de Chopin estão presentes elementos da música popular e dos seus contemporâneos que mais o impressionaram (como J. Field, Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), F. Hiller) e práticas e motivos da música antiga, em especial de J. S. Bach. Dos seus contemporâneos cuja música admirou, quase todos foram discípulos dos fundadores da técnica de piano: Field foi aluno de Clementi, Hiller foi aluno de Hummel e este, de W. A. Mozart. Todos eles conheceram W. A. Mozart e L. van Beethoven e conheciam e praticavam a música de J. S. Bach.

A influência de Bach em Chopin é indiscutível e encontra a sua razão de ser em três aspectos. O primeiro está relacionado com a reavaliação e o engrandecimento do passado, na época em que viveu, no qual se perfilha a importância dada pelos seus professores à obra de J. S. Bach e também as edições e concertos de obras históricas. O segundo, pode ser encarado como uma questão pessoal, que fez com que Chopin, não tendo na sua ascendência musical nenhum nome relacionado com o que já era considerada a ‘grande tradição’, procurasse preencher essa lacuna, ponderando ter aulas com F. Kalkbrenner (projecto de que desistiu), depois debruçando-se sobre o estudo do contraponto e assumindo como prioritário o papel de Bach em todos os aspectos da sua vida artística. Por último, existe na obra de Bach e de Chopin um elemento comum, que as aproxima: a componente melódica encontra-se enquadrada por uma base harmónica estruturante e é nela que assenta, muitas vezes, a coesão da própria peça.

Todos os aspectos descritos contribuem para responder às questões postas no início do projecto, não obstante, seguidamente ir-se-à fazê-lo de forma sucinta.

A presença de elementos bachianos, que comprovem a influência de Bach na música de Chopin, assume diversas formas. Uma é a utilização de elementos musicais comuns em Bach, como o contraponto e a escrita imitativa. Outra, forma é o parafrasear de motivos melódicos e rítmicos de Bach, em algumas obras de Chopin. Por último, as referências feitas por Chopin, por alunos seus, ou conhecidos a esse interesse, que indiciam ou confirmam, que Bach foi a principal - se não única - influência, no que diz respeito ao uso desses elementos musicais.

Chopin e Bach partilhavam bastantes aspectos relativos à sua prática interpretativa e composicional. No que se refere à utilização de ligaduras de expressão, a diferença na natureza dos instrumentos de tecla para o qual compuseram e à prática da notação musical nas épocas em que viveram, fez com que houvesse uma diferença entre o uso, muitas vezes formal, mas ainda assim saturado, de um, e a quase ausência no outro. Algumas semelhanças nas dedilhações empregues - como a passagem do terceiro sobre o quarto dedo - apontam para um retorno de Chopin e dos seus contemporâneos a uma técnica empregue no Barroco. Também na ornamentação utilizada se encontram afinidades entre os dois compositores. Uma referência especial é feita por Eigeldinger à semelhança entre o trilo longo precedido por uma apogiatura dupla, tocada a tempo, na prática interpretativa da obra de Chopin, e o ornamento denominado *doppel cadence und mordent* escrito por J.

S. Bach na *Explication*, presente no início do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedmann Bach*.

Bach é apontado como o grande pioneiro do temperamento igual (e dividido em doze partes iguais), que teria estado na origem do *Das Wohltemperierte Klavier* (O Teclado bem-temperado). Como tal, nas suas obras, a afirmação do carácter próprio de cada tonalidade reflectir-se-ia na elaboração dos temas. Hoje, acredita-se que uma parte dessa individualidade reside na diferença de afinação entre cada tonalidade, que teria levado a que o compositor explorasse determinados intervalos melódicos diferentes em cada Prelúdio e Fuga. Apesar de não haver informação relativa à afinação dos instrumentos tocados por Chopin, a análise das tonalidades em que compôs leva a crer que, tal como Bach, não utilizaria um temperamento igual. De facto, ele tanto compôs em tonalidades com muitos acidentes, como as evitou, não sendo este o denominador comum.

Uma parte da diversidade melódica e harmónica da música de Chopin pode ser atribuída ao uso de escalas de origem popular e religiosa. A presença de elementos folclóricos e de formas estilizadas de danças provenientes de diversas partes da Europa é outro elemento comum aos dois compositores. Finalmente, no que respeita ao tempo, há a referir uma possível semelhança entre o *Tempo rubato*, que imprime flexibilidade à pulsação e a pulsação nas obras de Bach, que se sobrepõe à marcação do compasso e é fruto dos vários elementos rítmicos sobrepostos. No entanto, a pulsação em Bach é fundamentalmente vertical (↓), portanto não tão flexível, e em Chopin é horizontal (→).

Os múltiplos exemplos da influência de Bach em Chopin encontrados, e a sua distribuição ao longo de toda a sua obra tornam incontornável a sua relevância para uma interpretação historicamente informada.

A compreensão do papel das influências bachianas, numa interpretação historicamente informada da obra de Chopin, contribui para tornar inteligíveis aspectos e passagens, que, de outra forma, passam, muitas vezes, por maneirismos de escrita negligenciáveis.

Os antecedentes e as evidências desta prática nos séculos XIX e XX decorrem, primeiro, dos comentários já referidos, feitos por Lenz e Liszt, e, mais tarde, dos registos sonoros que permitem avaliar a sua presença durante o séc. XX.

Hoje em dia, a interpretação de Chopin com atenção aos elementos bachianos parece ter sido esquecida, tanto quanto é possível depreender da avaliação dos dados obtidos nas

entrevistas, nas audições comparativas de gravações e, por último, mas não menos importante, nos muitos registos e concertos escutados, de que a discografia referida dá apenas um pequeno vislumbre. As excepções encontradas restringem-se a intérpretes mais antigos, que, por esse motivo, não são representativos da prática comum actual.

Espero, no decurso deste projecto, ter ajudado a tornar claro o papel relevante de Bach na música de Chopin e na sua prática interpretativa. Esta, remetendo para a prática da música do mestre *kantor*, deseja-se aberta a diferentes interpretações e com atenção aos elementos de contraponto, o que no caso de Chopin costuma tomar forma no destaque dado às vozes intermédias. O **Apêndice II**, em que foi construída uma partitura do *Nocturno op. 55 no. 1* constituída pelas diversas fontes, e o **Quadro V**, em que foram analisadas gravações dessa mesma obra, permitem constatar o âmbito de liberdade interpretativa existente em Chopin. Esta amplitude de liberdade é também atributo existente na obra de Bach, que permite algumas diferenças de ornamentação e mesmo de texto, de edição para edição, e de interpretação para interpretação.

Bibliografia

Livros

- Bach, C. P. E. (1949) *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, USA: W.W. Norton & Company, Inc.
- Borba, Tomás e Lopes Graça, Fernando (1956) *Dicionário de Música A-H*, Lisboa: Edições Cosmos.
- Borba, Tomás e Lopes Graça, Fernando (1958) *Dicionário de Música I-Z*, Lisboa: Edições Cosmos.
- Brown, Maurice J. E. (1960) *Chopin an Index of his works in chronological order*, Great Britain: MacMillan & CO LTD.
- Carvalho, J. Eduardo (2009) *Metodologia do Trabalho Científico*, Lisboa: Escolar Editora.
- Chopin, Frederic; Voynich, Ethel L. (trad.) (1988) *Chopin letters*, N. Y.: Dover Publications, Inc.
- Cooke, James Francis (1990) *Great Pianists on Piano Playing*, USA: Dover Publications, Inc.
- Cortot, Alfred (2010) *Aspects de Chopin*, France: Ed. Albin Michele.
- David, Hans T. e Mendel, Arthur ed. (1998) *The new Bach reader*, USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Dolge, Alfred (1972) *Pianos and their makers: A comprehensive history of the development of the piano* N. Y.: Dover Publications, Inc.
- Dubal, David (1990) *The Art of the Piano*, London: I. B. Tauris & CO Ltd.
- Eco, Umberto (1977) *Como se faz uma tese*, Lisboa: Editorial Presença.
- Eigeldinger, Jean-Jacques (2005) *L'univers musical de Chopin*, France : Fayard.
- Eigeldinger, Jean-Jacques (2010) *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils* UK: Cambridge University Press.
- Elder, Dean (1989) *Pianists at Play*, UK: Kahn & Averill.
- Estrela, Edite e Soares, Maria Almira e Leitão, Maria José (2008) *Saber escrever Uma Tese e Outros Textos*, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Ferguson, Howard (2002) *Keyboard Interpretation*, USA: Oxford University Press.

- Forkel, Johann Nikolaus; Terry, Charles S. (trad.) (1920) *Johann Sebastian Bach: His life, Art, and Work*, Great Britain: Harcourt, Brace and Howe (Nabu Public Domain Reprints).
- Ganche, Édouard (1921) *Chopin sa vie et ses œuvres*, Paris: Mercvre de France.
- Ganche, Edouarde (1934) *Voyages avec Frédéric Chopin*, Paris: Mercvre de France.
- Hadden, Cuthbert James (1903) *Chopin*, London: J. M. Dent & Co.
- Hamilton, Kenneth (2008) *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* N.Y.: Oxford University Press, Inc.
- Hipkins, Edith (1937) *How Chopin played. From Contemporary Impressions collected from the Diaries and Notebooks of the late A. J. Hipkins*, London: Dent.
- Kaemper, Gerd (1968) *Techniques pianistiques: L'Evolution de la Technologie Pianistique*, Paris: Alphonse Leduc et Cie.
- Keller, Hermann (1973) *Phrasing and articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc.
- Kelley, Edgar Stillman (1913) *Chopin the composer: His structural art and its influence on contemporaneous music*, Great Britain: Bibliolife.
- Kennedy, Michael (1994) *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lenz, Wilhelm von (1995) *The great virtuosos of our time: A classical account of studies with Liszt, Chopin, Tausig & Henselt* USA: Pro/Am Music Resources.
- Liszt, Franz; Cook, Martha W. (trad.) (2005) *Life of Chopin* N. Y.: Dover Publications, Inc.
- Marmontel, Antoine François (1878) *Les Pianistes Célèbres: Silhouettes et Médaillons*, Paris: Heugel & Fils.
- Marmontel, Antoine François (1885) *Histoire du piano et de ses origines, influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris: Heugel & Fils (Nabu Public Domain Reprints).
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul e Dr. Carl (ed.) (2006) *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Germany: Elibron Classics.
- Meyer-Josten, Juergen rec. (1989) *Conversations*, Paris: Editions Van de Velde.

- Moscheles, Charlotte (2005) *Life of Moscheles, vol.1*, Great Britain: Elibron Classics.
- Moscheles, Charlotte (2005) *Life of Moscheles, vol.2*, Great Britain: Elibron Classics.
- Niecks, Frederick Frederick (2009) *Chopin, as a Man and Musician*, UK: General Books.
- Niecks, Frederick (1902) *Frederick Chopin, as Man and Musician*, Volume 2, UK: Dodo Press.
- Peyre, Henri (1995) *Introdução ao Romantismo* Mira-Sintra: Publicações Europa-América, LDA.
- Restout, Denise ed./trad. (1981) *Landowska on Music*, USA: Stein and Day.
- Rink, John e Samson, Jim (2006) *Chopin studies 2*, UK: Cambridge University Press.
- Ritter, R. M. (ed. e comp.) (2003) *The Oxford Style Manual*, Great Britain: Oxford University Press.
- Samson, Jim ed. (2004) *The Cambridge Companion to Chopin* N. Y.: Cambridge University Press.
- Sand, George (1873) *Impressions et souvenirs*, Paris: Michel Lévy Frères, Éditeurs (Nabu Public Domain Reprints).
- Timbrell, Charles (1999) *French pianism: A historical perspective*, Hong Kong: Kahn & Averill.
- Tranchefort, François-René (1987) *Guide de La Musique de piano et Clavecin*, France: Fayard.
- Vianna da Motta, José (1945) *A vida de Franz Liszt*, Porto : Edições Lopes da Silva.
- Wagner, Cosima (1994) *Cosima Wagner's Diaries: An abridgement*, USA: Yale University Press.

Artigos em Publicações periódicas

- Harper, Nancy Lee (Issue 91, 2010) *European Piano Teachers' Forum: "Hats off, gentlemen – a genius!"*, UK: European Piano Teachers' Association EPTA.

Artigos em fontes electrónicas

- Ekier, Jan: *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*. (31/10/11: www.presser.com/marketing/keyboard/chopin/NE_intro.pdf)
- Węcowski, Jan: *Religious Folklore in Chopin's Music* Polish Music Journal Vol. 2, Nos. 1-2. 1999. ISSN 1521 – 6039
(07/11/11:http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/wecowski.html)

Facsimile

- Bach, J. S. (Segundo ed. ABRSM: 1942) *Inventionen und Sinfonien Faksimile Nach Der Urschrift*, Leipzig: C. F. Peters.
- Bach, J. S. (1959) *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedmann Bach*, New Haven: Yale University Press.
- Bach, J. S. (2010) *Vingt-quatre préludes et fugues (Le Clavier bien tempéré, Livre I) Annoté par Frédéric Chopin*, Paris: Société Française de Musicologie.
- Chopin, Frédéric (1982) *Œuvres pour Piano*, Paris: Bibliothèque Nationale.

Edições musicais de obras de J. S. Bach

- Bach, J. S. (1984) *Inventions & Sinfonias*, England: ABRSM.
- Bach, J. S. (?) *The Well-Tempered Clavier: Volume I*, USA: Kalmus (Alfred).
- Bach, J. S. (1950/1978) *Das Wohltemperierte Klavier: Teil I*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Bach, J. S. (1950/1978) *Das Wohltemperierte Klavier: Teil II*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Bach, J. S. (1979) *Sechs Partiten: Teil I*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Bach, J. S. (1956) *Toccaten*, ? : C. F. Peters.
- Bach, J. S. (1987) *Italien Concerto, Chromatic Fantasia and Fugue and other works for keyboard*, USA: Dover Publications, Inc.
- Bach, J. S. (1991) *Miscellaneous Keyboard Works: Toccatas, Fugues and other pieces*, USA: Dover Publications, Inc.

Edições musicais de obras de F. Chopin

National Edition - Urtext

Jan Ekier

- Chopin, Frédéric (2010) *Nocturny Op. 9-62*, Poland: PWM.

Wiener Urtext Edition - Urtext

Paul Badura-Skoda

- Chopin, Frédéric (1973) *Etude E-dur op. 10 Nr. 3*, Austria: Schott/Universal Edition+Faksimile.

Jan Ekier

- Chopin, Frédéric (1977) *Impromptus*, Austria: Schott/Universal Edition.
- Chopin, Frédéric (1980) *Nocturnes*, Austria: Schott/Universal Edition.

G. Henle Verlag - Urtext

Ewald Zimmermann

- Chopin, Frédéric (1983) *Etüden*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Chopin, Frédéric (1975) *Mazurken*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Chopin, Frédéric (1980) *Nocturnes*, Germany: G. Henle Verlag München.
- Chopin, Frédéric (1973) *Scherzi*, Germany: G. Henle Verlag München.

Ernst Herttrich

- Chopin, Frédéric (1978) *Klavierstücke*, Germany: G. Henle Verlag München (Studien – Edition).

Könemann Music Budapest - Urtext

- Chopin, Frédéric (1996) *Polonaises*, Hungary: Könemann Music Budapest.
- Chopin, Frédéric (1993) *Walzer*, Hungary: Könemann Music Budapest.

Edition Peters

- Chopin, Frédéric (?) *Rondo Opus 73*, ?: Edition Peters.

Augener Edition

- Chopin, Frédéric (1987) *Polonaises op. 26, 40, 44, 53, Polonaise-Fantaisie op. 61*, Great Britain: Stainer & Bell Limited.

Editions Henry Lemoine

- Chopin, Frédéric (1916) *Polonaise N° 2 Op. 22*, Paris: Editions Henry Lemoine.

Edição Debussy

- Chopin, Frédéric (1915) *Nocturnes*, Paris: Durand & Fils.

Edição Mikuli

- Chopin, Frederic (1967) *Nocturnes*, N.Y.: G. Schirmer.
- Chopin, Frederic (2009) *Complete Mazurkas and Polonaises* N.Y.: G. Schirmer
- Chopin, Frederic (1895) *Complete Works for the Pianoforte, Various Compositions*, N.Y.: G. Schirmer (Kessinger Publishing's Legacy Reprints).

Pachmann

- Chopin, Frédéric (1937) *Berceuse*, England: Augener Ltd.

Paderewski

- Chopin, Frédéric (1987) *Baladas*, Madrid: Instituto Chopin de Polonia/Real Music.
- Chopin, Frédéric (1991) *Concert Allegro, Variations*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1983) *Concertos*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1998) *Preludes*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1991) *Studies*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1966) *ЭТЮДЫ*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1950) *Walce*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1951) *Polonezy*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1949) *Etiudy*, Cracow: PWM.
- Chopin, Frédéric (1991) *Sonatas*, Cracow: PWM.

Vianna da Motta

- Chopin, Frédéric (1936) *Nocturnos*, Lisboa: Sassetti & C.^a.
- Chopin, Frédéric (1928) *Valsas*, Lisboa: Sassetti & C.^a.

Edições musicais de obras de outros autores

- Debussy, Claude (1915/1997) *Douze Études*, London: Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited.
- Debussy, Claude (1956) *Pour Piano*, Moscovo: МУЗГИЗ.
- Field, John (1859) *18 Nocturnes*, No. 140, Leipzig: J. Shuberth & Co. (Dover Publications, Inc.).
- Saint-Saëns, Camille (?) *2e Concerto op. 22*, France: Durand Editions Musicales
- Scriabin, Alexander (1973) *The complete Preludes and Etudes for Pianoforte Solo*, USA: Dover Publications, Inc.
- Liszt, Franz (1973) *Klavierwerke: Ungarische Rhapsodien II*, Hungary: Editio Musica Budapeste.
- Mozart, Wolfgang A. (1977) *Klaviersonaten: Band I*, Germany: G. Henle Verlag München

Edições musicais consultadas em fontes electrónicas

Edição K. Klindworth e X. Scharwenka

- Chopin, Frédéric (1882) *Polonaises op. 26*, London: Augener
(28/10/2011: www.imslp.org/wiki/Polonaises,_Op.26_).
- Chopin, Frédéric (1880) *Balade op. 23*, Berlin: Bote & Bock
(02/11/11: www.imslp.org/wiki/Ballade_No.1,_Op.23_).
- Chopin, Frédéric (1880) *Mazurka op. 7 em lá menor*, Berlin: Bote & Bock
(02/11/11: www.imslp.org/wiki/Mazurkas,_Op.7_).

Maurice Schlesinger

- Chopin, Frédéric (1833) *Mazurka op. 7 em lá menor*, Paris: M. Schlesinger
(02/11/11: <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/174>)

Emil von Sauer

- Chopin, Frédéric (1917) *Polonaises op. 26*, Mainz: B. Schott's Söhne.
(28/10/2011: www.imslp.org/wiki/Polonaises,_Op.26_)

Discografia

CD - Bach

- Aszhkenazy, Vladimir *The Well-Tempered Clavier* (Decca, 475 6832 DX3).
- Richter, Sviatoslav *Das Wohltemperierte Klavier*
(RCA Victor, 88697 57399 2 e 88697 57400 2).

CD - Chopin

- Ardakov, Alexander *Bach-Busoni, Schumann, Chopin*
(Great Hall, MVT CD 024).
- Ardakov, Alexander *Glinka, Chopin, Scriabin* (Great Hall, MVT 001).
- Argerich, Martha *Argerich plays Chopin* (Deutsche Grammophon, 477 7557).
- Arrau, Claudio *Complete Works for Piano and Orchestra* (Philips, 438 338-2).
- Arrau, Claudio *The Nocturnes, Barcarolle, Fantasie* (Decca, 464 694-2).
- Badura-Skoda, Paul *Plays Chopin* (Music & Arts, CD-1248).
- Barenboim, Daniel *Chopin: Nocturnes* (Deutsche Grammophon, 415 117-2).
- Bolet, Jorge *Nocturne Favourite Chopin* (Decca, 448 244-2).
- Bruck, Lyubov e Taimanov, Mark *Great Pianists of the 20th century* (456 736-2).
- Cortot, Alfred *Chopin: Ballades, Nocturnes* (Naxos, 8.111245).
- Cortot, Alfred *Great Pianists of the 20th Century* (456 754-2).
- Costa, José Sequeira *Chopin* (Claudio, CR5467).
- Cziffra, Georges *Chopin: Œuvres pour piano* (EMI, 7243 5 85012 2 3).
- Hamelin, Marc-André *Chopin* (hyperion, CDA67706).
- Horowitz, Vladimir *Favorite Chopin* (CBS, MK 42306).
- Kissin, Evgeny *In Concert* (Brilliant Classics, 92118/2 e 4)
- Loussier, Jacques *Impressions on Chopin's Nocturnes* (Telarc, SACD-63602).
- Malcuzyński, Witold *Great Pianists* (Aura music, 224095).
- Mastroprimiano, Constantino *Fryderyk Chopin Early Works*
(Brilliant Classics, 94066).
- Michelangeli, Arturo Benedetti *The Vatican Recordings*
(Memoria ABM, 999-001).
- Moiseiwitsch, Benno *Chopin Recordings Vol. 3* (Naxos, 8.110770).

- Ohlsson, Garrick e Carter, Brey e Josefowicz, Leila *Chopin Chamber Music* (Helios, CDH55384).
- Perlmuter, Vlado *Chopin* (Planeta-De Agostini, Mestres da Música).
- Pires, Maria João *Chopin: The Nocturnes* (Deutsche Grammophon, 447 096-2 DG2).
- Rubinstein, Arthur *Chopin* (RCA, 09026-63046-2).
- Rubinstein, Arthur *19 Nocturnes* (RCA, 09026 63049 2).
- Vianna da Motta, José e Friedheim, Arthur (Symposium, 1343).
- Zilberstein, Lilya e Vásáry, Tamás e Ugorski, Anatol e Ashkenazy, Vladimir & Vovka *Sonatas, Variations, Allegro de concert, etc.* (Deutsche Grammophon, 463 066-2).
- Zhukov, Igor F. *Chopin, A. Scriabin Preludes* (Melodya, SUCD 10-00108).

Outros autores

- Collard, Jean-Philippe *Saint-Saëns Piano Concertos 1-5, “Wedding Cake” Capricce-Valse, “Africa” Fantaisie* (EMI, 7243 5 73356 2 1).
- Hamelin, Marc-André *Hamelin : Études* (CD – Hyperion, CDA67789).
- Sampler (Great Pianists of the 20th Century, 462 699-2).

DVD - diversos

- Cziffra, György e Moiseiwitsch, Benno e Bolet, Jorge (2008) *piano virtuosos* (medici arts – classical archive, 3085288).
- Rostropovich, Mstislav (1995) *Bach Cello Suites* (EMI classics, 7243 5 99159 9 9).

Apêndices

- I. Lista das obras de Frédéric Chopin
(por Jorge Moreira tendo como referência principal o Index de Brown)
- II. Partitura com anotações do Nocturno op. 55 no. 1
(por Jorge Moreira)
- III. Entrevistas
- IV. Programa do Recital do Projecto (Dezembro 2011)
(por Jorge Moreira)

Apêndice I - Lista das obras de Frédéric Chopin (Brown 1960)

Op. 1	B. 10	Rondo	Pf	Dó m	1825*
Op. 2	B. 22	Variações “La ci darem la mano”	Pf e Orq	Si b M	1827*
Op. 3	B. 41	Introduction et Polonaise brillante	Pf e Vlc	Dó M	1829*
Op. 4	B. 23	Sonata	Pf	Dó m	1828*
Op. 5	B. 15	Rondo à la mazur	Pf	Fá M	1826*
Op. 6	B. 60	4 Mazurkas	Pf	1-Fá # m; 2-Dó # m; 3-Mi M; 4-Mi b m	1830*
Op. 7	B. 61	5 Mazurkas	Pf	1-Si b M; 2-Lá m; 3-Fá m; 4-Lá b M (c.1824)*; 5-Dó M	1830-1831
Op. 8	B. 25	Trio	Pf, Vln e Vlc	Sol m	(1828-1829)
Op. 9	B. 54	3 Nocturnos	Pf	1-Si b m; 2-Mi b M; 3-Si M	(1830-1831)
Op. 10		12 Estudos	Pf		(1829-1832)
1, 2	B. 59			1-Dó M; 2-Lá m	1830*
3	B. 74			3-Mi M	1832*
4	B. 75			4-Dó# m	1832*
5,6	B. 57			5-Sol b M; 6-Mi b m	1830*
7	B. 68			7-Dó M	1832*
8,9,10,11	B. 42			8-Fá M; 9 Fá m; 10-Lá b M; 11-Mi b M	1829*
12	B. 67			12-Dó m	1831*
Op. 11	B. 53	Concerto para Piano nº 1	Pf e Orq	Mi m	1830*
Op. 12	B. 80	Variações “Je vends des Scapulaires”	Pf	Si b M	1833*
Op. 13	B. 28	Fantasia em Aires Polacos	Pf e Orq	Lá M	1828*
Op. 14	B. 29	Rondo à la Krakowiak	Pf e Orq	Fá M	1828*
Op. 15		3 Nocturnos	Pf		(1830-1833)
1, 2	B. 55			Fá M; Fá # M	1830-1831
3	B. 79			Sol m	1833*
Op. 16	B. 76	Rondo	Pf	Mi b M	1832*
Op. 17	B. 77	4 Mazurkas	Pf		1832-1833
1				Si b M	
2				Mi m	
3				Lá b M	
4				Lá m	
Op. 18	B. 62	Grande valsa brilhante	Pf	Mi b M	1831*
Op.19	B. 81	Bolero	Pf	Là m e M	1833
Op. 20	B. 65	Scherzo nº 1	Pf	Si m	1831*
Op. 21	B. 43	Concerto para Piano nº 2	Pf e Orq	Fá m	1829-1830
Op. 22	B. 88	Andante spianato et grande polonaise brillante	Pf	Sol M (Andante); Mi b M	1834 (Andante)
	B. 58	Grande polonaise brillante	Pf e Orq	Mi b M	1830-1831
Op. 23	B. 66	Balada nº 1	Pf	Sol m	1831-1835
Op. 24	B. 89	4 Mazurkas	Pf		1834-1835
1				Sol m	
2				Dó M	
3				Lá b M	
4				Si b m	
Op. 25		12 Estudos	Pf		1832-1836
1	B. 104			Lá b M	1836*
2	B. 97			Fá m	1836*
7	B. 98			Dó # m	1836*
4,5,6,8,9,10	B. 78			4-Lá m; 5-Mi m; 6-Sol # m; 8-Ré b M; 9-Sol b M; 10-Si m	1832-1834
11	B. 83			Lá m	1834*
3,12	B. 99			3-Fá M; 12-Dó m	1836*
Op. 26	B. 90	2 Polonaises	Pf	1-Dó # m; 2-Mi b m	1834-1835
Op. 27		2 Nocturnos	Pf		1835*
1	B. 91			Dó #m	
2	B. 96			Ré b M	
Op. 28		24 Prelúdios	Pf		1836-1839
1	B. 124			Dó M	1839*
2,4,10,21	B. 123			2-Lá m; 4-Mi m; 10-Dó # m; 21-Si b M	1838*
3,5,6,8,9,11,12,13,14,15,16,18,19,20,22,2	B. 107			3-Sol M; 5-Ré M; 6-Si m; 8-Fá # m; 9-Mi M; 11-Si M; 12-Sol # m; 13-Fá # M; 14-Mi b m; 15-Ré b M; 16-Si b m; 18-Fá m; 19-Mi b M; 20-Dó m; 22-Sol m; 23-Fá M; 24-Ré m	1836-1838

3,24				
7,17	B. 100			7-Lá M; 17-Lá b M
Op. 29	B. 110	Improviso nº 1	Pf	Lá b M
Op. 30	B. 105	4 Mazurkas	Pf	1-Dó m; 2-Si m; 3-Ré b M; 4-Dó # m
Op. 31	B. 111	Scherzo nº 2	Pf	Si b m
Op. 32	B. 106	2 Nocturnos	Pf	1-Si M; 2-Lá b M
Op. 33	B. 115	4 Mazurkas	Pf	1-Sol # m; 2-Ré M; 3-Dó M; 4-Si m
Op. 34		3 Valsas	Pf	1831–1838
1	B. 94			Lá b M
2	B. 64			Lá m
3	B. 118			Fá M
Op. 35	B. 114	Marche Funèbre	Pf	Si b m
	B. 128	Sonata nº 2 (and. 1, 2 e 4)		1839*
Op. 36	B. 129	Improviso nº 2	Pf	Fá # M
Op. 37		2 Nocturnos	Pf	1838–1839
1	B. 119			Sol m
2	B. 127			Sol M
Op. 38	B. 102	Balada nº 2	Pf	Fá M
Op. 39	B. 125	Scherzo nº 3	Pf	Dó # m
Op. 40,		2 Polonaises	Pf	1838–1839
1	B. 120			Lá M
2	B. 121			Dó m
Op. 41		4 Mazurkas	Pf	1838–1839
1	B. 122 (1=2 in Brown: 118)			Mi m
2,3,4	B. 126 (3=2; 4=3; 2=1 in Brown: 121)			2-Si M; 3-Lá b M; 4-Dó # m
Op. 42	B. 131	Valsa	Pf	Lá b M
Op. 43	B. 139	Tarantela	Pf	Lá b M
Op. 44	B. 135	Polonaise	Pf	Fá # m
Op. 45	B. 141	Prelúdio	Pf	Dó # m
Op. 46	B. 72	Allegro de concert	Pf	Lá M
Op. 47	B. 136	Balada nº 3	Pf	Lá b M
Op. 48	B. 142	2 Noturnos	Pf	1-Dó m; 2-Fá # m
Op. 49	B. 137	Fantasia	Pf	Fá m
Op. 50	B. 145	3 Mazurkas	Pf	1-Sol M; 2-Lá b M; 3-Dó # m
Op. 51	B. 149	Improviso nº 3	Pf	Sol b M
Op. 52	B. 146	Balada nº 4	Pf	Fá m
Op. 53	B. 147	Polonaise	Pf	Lá b M
Op. 54	B. 148	Scherzo nº 4	Pf	Mi M
Op. 55	B. 152	2 Nocturnos	Pf	1-Fá m; 2-Mi b M
Op. 56	B. 153	3 Mazurkas	Pf	1-Si M; 2-Dó M; 3-Dó m
Op. 57	B. 154	Berceuse	Pf	Ré b M
Op. 58	B. 155	Sonata	Pf	Si m
Op. 59	B. 157	3 Mazurkas	Pf	1-Lá m; 2-Lá b M; 3-Fá # m
Op. 60	B. 158	Barcarole	Pf	Fá # M
Op. 61	B. 159	Polonaise-Fantaisie	Pf	Lá b M
Op. 62	B. 161	2 Noturnos	Pf	1-Si M; 2-Mi M
Op. 63	B. 162	3 Mazurkas	Pf	1-Si M; 2-Fá m; 3-Dó # m
Op. 64	B. 164	3 Valsas	Pf	1-Ré b M; 2-Dó # m; 3-Lá b M (c. 1840) *
Op. 65	B. 160	Sonata	Pf e Vlc	Sol m
Op.66 (Póst.)	B. 87	Fantasia-Improviso	Pf	Dó # m
Op. 67(Póst.)		4 Mazurkas	Pf	1835–1849
1	B. 93			Sol M
2	B. 167			Sol m
3	B. 93			Dó M
4	B. 163			Lá m
Op. 68(Póst.)		4 Mazurkas	Pf	1827–1849
1	B. 38			Dó M
2	B. 18			Lá m
3	B. 34			Fá M
4	B. 168			Fá m
Op. 69(Póst.)		2 Valsas	Pf	1829-1835
1	B. 95			Lá b M
2	B. 35			Si m

Op. 70(Póst.)		3 Valsas		Pf	1829-1841
1	B. 92			Sol b M	1833*
2	B. 138			Fá m	1841*
3	B. 40			Ré b M	1829*
Op. 71(Póst.)		3 Polonaises		Pf	1825-1828
1	B. 11			Ré m	1825*
2	B. 24			Si b M	1828*
3	B. 30			Fá m	1828*
Op. 72(Póst.)			Pf	1826–1827	
1	B. 19	Nocturno		Mi m	1827*
2	B. 20	Marcha Funebre		Dó m	1827*
3	B. 12	3 Écossaises		a-Ré M; b-Sol M; c-Ré b M	1826*
Op. 73(Póst.)	B. 27	Rondo	2 PF	Dó M	1828*
Op. 74(Póst.)		17 Canções Polacas	PF e Vz	1829–1847	
1	B. 33	Zyczenie		Sol M	1829*
2	B. 116	Wiosna		Sol m	1838*
3,15,16	B. 63	3-Smutna rzeka; 15-Narzeczony; 16- Pionska Litewska		3-Fá # m; 15-Mi m; 16-Fá M	1831*
4,7	B. 50	4- Hulanka; 7- Posel		4-Dó M; 7-Ré M	1830*
5	B. 32	Gdzie lubi		Lá M	1829*
6	B. 48	Precz z moich oczu		Lá b M	1830*
8	B. 143	Sliczny chłopiec		Ré M	1841*
9	B. 165	Melodya		Sol M	1847*
10	B. 47	Wojak		Lá b M	1830*
11,13	B. 156	11- Dwojaki koniec; 13- Nie ma czego trzeba		11-Ré m; 13-Lá m	1845*
12	B. 112	Moja pieszczotka		Sol b M	1837*
14	B. 103	Pierscien		Mi b M	1836*
17	B. 101	Spiew Grobowy		Mi b m	1836*
Op. Póst	B. 51	Czary	Pf e Vz	Ré m	1830*
Op. Póst	B. 132	Dumka	Pf e Vz	Lá m	1840*
S. Op.	B. 17	Contradance	Pf	Sol b M	1827*
S. Op.	B. 144	Fuga	Pf	Lá m	1841-1842
S. Op.	B. 70	Grand Duo “Robert le Diable” clb A. Franchomme	Pf e Vlc	Mi M	1832*
S. Op	B. 160B	2 Bourrées	Pf	1-Sol M; 2-Lá M	1846*
S. Op	B. 151	Moderato “Albumblatt”	Pf	Mi M	1843*
S. Op	B. 84	Cantabile	Pf	Si b M	1834*
S. Op	B. 129B	Canon	Pf	Fá m	1839*
S. Op	B. 109	Largo	Pf	Mi b M	1837*
S. Op	B. 69	Parte do Contrabaixo	Ctb	Si m	1832
S. Op	B. 1	Polonaise	Pf	Sol m	1817*
S. Op	B. 113	Variação No. 6 do <i>Hexameron</i>	Pf	Mi M	1837*
S. Op	B. 16	2 Mazurkas	Pf	1-Sol M; 2-Si b M	1826*
S. Op	B. 9	Variações “La Girandola”	Pf e fl	Mi M	1824*
S. Op	B. 130	Trois nouvelles études	Pf	1-Fá m; 2-Lá b M; 3-Ré b M	1839*
S. Op	B. 134	Mazurka <i>Notre Temps</i>	Pf	Lá m	1840*
S. Op	B. 140	Mazurka	Pf	Lá m	1841*
S. Op	B. 14	Introduction et Variations "Der Schweizerbub"	Pf	Mi M	1826*
S. Op	B. 39	Mazurka	Vz	Sol M	1829*
S. Op	B. 6	Polonaise	Pf	Sol # m	1822*
S. Op	B. 56	Valsa	Pf	Mi m	1830*
S. Op	B. 36	Polonaise	Pf	Sol b M	1829*
S. Op	B. 82	Mazurka	Pf	Dó M	1833*
S. Op	B. 44	Valsa	Pf	Mi M	1829*
S. Op	B. 31	Mazurka	Pf	Ré M	1829*
S. Op	B. 49	Nocturno	Pf	Dó # m	1830*
S. Op	B. 13	Polonaise	Pf	Si b m	1826*
S. Op	B. 37	Variações “Souvenir de Paganini”	Pf	Lá M	1829*
S. Op	B. 5	Polonaise	Pf	Lá b M	1821*
S. Op	B. 21	Valsa	Pf	Lá b M	1827*
S. Op	B. 73	Mazurka	Pf	Si b M	1832*
S. Op	B. 4	Mazurka “Mazurek”	Pf	Ré M	1820*
S. Op	B. 86	Prelúdio	Pf	Lá b M	1834*
S. Op	B. 85	Mazurka	Pf	Lá b M	1834*
S. Op	B. 108	Nocturno	Pf	Dó m	1837*
S. Op	B. 3	Polonaise	Pf	Si b M	1817*

No 1.

182

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- System 1 (Measures 11-15):** The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes the instruction *In tempo*. The notation features a series of eighth and sixteenth notes, with a *ritard.* (ritardando) marking at measure 14. The system concludes with a *M* (Messa) marking.
- System 2 (Measures 16-20):** The second system continues the melodic line with a *ritard.* marking at measure 18. It includes a *M* marking at the end of the system.
- System 3 (Measures 21-25):** The third system features a *ritard.* marking at measure 23. It includes a *M* marking at the end of the system.
- System 4 (Measures 26-30):** The fourth system includes a *ritard.* marking at measure 28. It includes a *M* marking at the end of the system.
- System 5 (Measures 31-35):** The fifth system includes a *ritard.* marking at measure 33. It includes a *M* marking at the end of the system.

The notation is written in a standard musical format, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 183 at the bottom.

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

molto legato e stretto

fine

Apêndice III - Entrevistas

A)Entrevista com Pedro Burmester

Esta entrevista, com o pianista Pedro Burmester foi realizada em 27 de Setembro de 2011, na sala 37, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Por uma questão prática, o entrevistador é identificado pela sigla JM e o entrevistado por PB, correspondendo às primeiras letras do primeiro e último nome.

A entrevista foi marcada para as 14h30. Enquanto esperava no corredor, pude ouvir as variações Goldberg a serem tocadas ao piano. À hora marcada, bati à porta e o pianista Pedro Burmester abriu, e cumprimentou-me. Desde logo agradeci ter-me dispensado algum tempo. De forma espontânea, disse que não tinha reflectido muito sobre a temática sobre a qual tinha pedido para o entrevistar (Influência de Bach em Chopin). De seguida, disse-me para ir preparando a entrevista, enquanto ia fumar um cigarro.

Pouco tempo depois retornou. Perguntei, então, se podia gravar a entrevista, ou se preferia que não o fizesse. Anuiu ao pedido e acrescentou que não tinha problemas em que a entrevista fosse gravada. Por conseguinte, liguei o gravador digital Olympus (modelo VN-1000PC), que trazia comigo, enquanto iniciávamos uma conversa em tom informal. No momento em que comecei a gravar, o pianista já tinha iniciado uma espécie de introdução ao tema, que não foi, por essa razão, completamente registada.

PB - ...por assunto pode vir à baila alguma coisa que pode ser aproveitável, digamos, para si. Hum... A relação, à partida, não me parece evidente, se bem que, Bach, como saberá, “teve” cerca de cem anos, mais ou menos, desconhecido do grande público. Só... só algumas obras é que tinham sido publicadas em vida de Bach, não é?! a maior parte delas são publicadas muito mais tarde. A primeira biografia de Bach só aparece cerca de 1750, não é?! Do Forkkel acho que é a primeira biografia a sério dele, uma biografia sustentada do ponto de vista da investigação. Se não me engano, o segundo Caderno dos Prelúdios e Fugas só é publicado, também, nessa altura.

JM – Sim, porque são uma colectânea.

PB – É...e era um compositor mais ou menos obscuro que só o Mendelssohn, não é?! o Mendelssohn que o revela quando faz a Paixão segundo S. Mateus, em meados do século...no início do séc. XIX, 1800 e pico.

JM – Mas, pelos vistos, já muito antes tinha havido...Bach tinha-se mantido no repertório.

PB- Pois dos...dos conhecedores, digamos, não do público, não é?!

JM – Por exemplo, o Beethoven pelos vistos conhecia os Prelúdios e Fugas.

PB – E o Chopin também.

JM – E aparece uma crítica a dizer que ele tocava muito bem, era um pianista tão bom que tocava os Prelúdios e Fugas.

PB – A sério?!

JM – Quando ele se apresentou lá em Viena.

PB – Pois...Mas, digamos, era conhecido dos compositores mas não era conhecido do grande público. Quando o Mendelssohn faz a descoberta da Paixão e até...foi para muita gente uma novidade. Onde é que estava, onde esteve esta música escondida tantos anos? Mas...Sim, imagino que haja documentado, provas de que Beethoven, Mozart...

JM - Depois o Czerny fez uma edição...

PB - Exacto... e Chopin saberiam da existência das obras de Bach. Mas...e diz-se...muitos professores que tive e a opinião é mais ou menos unânime naquilo...no Bach está...foram todos lá beber de uma forma ou de outra, não é?!

JM - É verdade.

PB - ...tanto do ponto de vista da música, como da mestria da composição, como até na própria técnica de tocar os instrumentos, não é?! Bach desenvolveu muito a técnica de tocar instrumento, digamos, potenciou e aumentou as possibilidades dos instrumentos não só de tecla como também os de corda. Portanto, parece evidente que uma produção de tal maneira grande e de tanta qualidade não podia passar despercebida e não deixaria de influenciar os músicos que se lhe seguiram.

JM - Pelos vistos, também Chopin tocava os Prelúdios e Fugas antes do concerto...

PB - Como aquecimento, digamos...

JM - Ele dizia que nunca estudava as suas obras quando tinha de tocar.

PB - As dele mesmo, as próprias?

JM - E, portanto, uma semana antes fechava-se em casa a tocar os Prelúdios e Fugas. Era isso que ele fazia. Era a preparação.

PB - Isso é, isso é, pois...em termos, em termos de... do *know-how* de tocar um piano ou um instrumento de tecla, os Prelúdios e Fugas é uma aprendizagem extraordinária, porque tem quase tudo, em termos da técnica pianística. E tem uma coisa que...a que só aquela música desenvolve a esse ponto, que é a independência das vozes e da condução das várias vozes que dez dedos conseguem fazer, não é?! No facto da música de Bach ser essencialmente uma música polifónica e contrapontística e não uma música onde está uma melodia subordinada a um acompanhamento, embora também haja esses casos em Bach, mas são mais...é mais nas obras até concertantes e nalgumas obras mais virtuosas, caso do concerto italiano ou doutras. Mas o grosso da obra de Bach é muito uma escrita de varias coisas a acontecerem ao mesmo tempo, não é?! Com, com...

JM - Claro.

PB - Portanto, e isso desenvolve muito em termos pianísticos a independência dos dedos e da audição. Nós sermos capazes de ouvir duas e três vozes ao mesmo tempo e conduzi-las de forma diferente. Ou seja não haver uma leitura vertical das partituras, mas...mas uma leitura... a vários níveis, não é?! Não ser só...

JM - ...é o contraponto. Também sabemos que ele tocou para os seus alunos catorze Prelúdios e Fugas de cor, de memória. Portanto sabia-os...

PB - ...sabia-os de trás para a frente.

JM - Agora saiu...em 2010. Foi encontrado uma partitura de uma aluna dele.Com o primeiro volume...

PB - Uma aluna do Chopin?

JM - Do Chopin. Com o primeiro volume anotado por ele.

PB - Ai, sim interessante. Isso é público?

JM - Sim. Eu tenho. Mas foi muito difícil de encontrar. São exemplares da Biblioteca Nacional.

PB - Cá?

JM - Em Paris. E esgotaram todos. Portanto é muito difícil de arranjar.

PB - Onde é que arranjou? Lá?

JM - Não. Comprei pela internet, depois veio dos Estados Unidos. Foi tudo muito difícil.

PB - E o que é que descobriu nessas anotações? O que é que...o que é que é mais interessante?

JM - Não estão todos anotados, só alguns é que estão. Nalguns é só feita a análise. Analisou as fugas, principalmente, não é?! Para saber o trabalho polifónico, quando o contraponto está aumentado, está invertido. E para a aluna acho que segue mais ou menos a edição de Czerny.

PB - Sim... E só tem acrescentos, não é? O Czerny acrescenta-lhe coisas que o Bach...não estão no original. Pois está bem...mais, mais coisas.

JM - Portanto há muita influência. E depois nos próprios temas.

PB - Em temas do Chopin que vão beber directamente a coisas do Bach?

JM - Isso é que não é claro. Até tenho aqui alguns exemplos para ver se temos a mesma ideia... Mas agora posso seguir este guião? Que pelos vistos é importante. Que é...a primeira pergunta... (pausa enquanto PB desembrolha um rebuçado)

PB - Isso é um inquérito que faz a pianistas ou...?

JM - Pianistas.

PB - Podia ser também a...sei lá...a tipos que fazem mais...que trabalham mais na área da análise ou da musicologia. Mas concentrou os seus inquéritos em quem...em executantes.

JM - São partes complementares agora há a mania de dividir, não é?!

PB - Sim É verdade.

JM - Mas acho que são complementares.

PB - Sim. É verdade.

JM - Hum...então a primeira pergunta é...o seu percurso como aluno. Sei que estudou com Helena Sá e Costa, com grandes nomes...

PB - Sim. Quer que lhe faça um mini sumário?

JM - Sim.

PB - Eu comecei com sete. Fui para a Helena Sá e Costa rápido, relativamente rápido. Tive um ou dois anos com outro professor, mas muito pequenino fui para a Helena Sá e Costa. “Tive” dez anos a trabalhar com ela. Depois estive nos Estados Unidos com o Sequeira Costa numa escola...de alguma forma eles os dois têm coisas em comum, ambos foram alunos de Vianna da Motta...Hum, Hum...Eu diria que são os dois complementares mas diferentes em termos da escola pianística, embora, com muitas coisas diferentes. E, depois, eu estive mais dois ou três anos nos Estados Unidos com professores diversos, com professores russos, essencialmente, ou da Escola Russa digamos. E, pronto, em termos académicos foi basicamente...

JM - Helena Sá e Costa tinha muita consideração por Bach.

PB - Sim, a Helena Sá e Costa era a Sr^a Bach. Ela estudou com Edwin Fischer e...e se havia obra que ela conhecia intimamente de frente... trás para a frente e de frente para trás era a obra de Bach, inclusive gravou os vinte e quatro. Não gravou o segundo volume, mas gravou o primeiro. Mas conhecia o Bach todo de trás para a frente...E trabalhei, também, com outra professora interessante, porque era de outra escola, a Tatiana Nikolaieva, que era uma professora...uma pianista russa já falecida e que também era, absolutamente...Hum, incrivelmente conhecedora da obra de Bach e assisti várias vezes, isso foi nos cursos de Verão de Salzburgo, a despiques entre Helena Sá e Costa e Tatiana Nikolaieva, onde uma tocava um Prelúdio e Fuga a outra tocava outro. Tocavam Bach ao desafio, uma espécie...uma fazia uma coisa e a outra fazia outra, e eram maneiras muito diferentes de tocar Bach. A Nikolaieva mais...utilizando mais os recursos do próprio instrumento moderno, digamos, com um som mais...mais rico, mais cheio, mais...tudo mais...orquestral de alguma forma. E a Helena Sá e Costa fazia tudo numa versão mais próxima, se calhar, da linguagem do cravo e mais...onde cada...cada frase e cada...cada elemento da...da...se era *stacatto*, se eram quatro ligadas, e mais duas ligadas e quatro *staccato*, todos esses pequenos...essa pequena ourivesaria do fraseio de Bach, ela dominava como pouca gente. Portanto ela era, de facto,...Bach ao longo dos anos todos que eu tive a trabalhar com ela, havia sempre obras de Bach a serem trabalhadas, quer dizer, nunca, nunca...os outros iam e vinham, claro que fizemos Mozart, Bach, Chopins, enfim todos os normais, de um percurso normal do mais tradicional da formação de um pianista. Mas Bach estava sempre, não havia altura nenhuma em que ela não me dava uma obra de Bach para tocar e sempre com o argumento que é bom para tudo, faz bem a tudo, que Bach é uma espécie de Bíblia da música...dos músicos, não é?! E estava, portanto, sempre presente, de facto.

JM - ...então relacionado com essa temática, alguma vez referiu essa ligação com Chopin?

PB - Não me recordo especificamente disso, até me recordo mais especificamente...Hum, a primeira vez que me lembro de ter consciência da ligação de um ao outro foi com o Sequeira Costa...Hum, e aí mais no sentido da melodia...Hum, de construções melódicas e de melodias que parece que nunca acabam e que se encadeiam continuamente, que Chopin tem e Bach também tem, e na polifonia que não parece evidente à partida em Chopin, mas que existe quase sempre...Hum... em muitas...em muitas obras dele, onde...onde há uma

escrita, dentro de uma escrita romântica, há uma escrita de contraponto, muitas vezes, não é?!...

JM - Muitas vozes.

PB - Com várias vozes, é mais aí que eu me lembro de ter...Hum, mais conscientemente associado um compositor a outro, digamos. Sim?

JM - E acha que é essencial para a abordagem de...de Chopin tocar Bach? Que ele via como...

PB - Isso já não sei responder. Porque há tantos...Hum, Outro dia alguém me fazia a pergunta...alguém leiga me fazia a pergunta: 'O que é preciso para ser um bom pianista? O que é preciso para ser um bom músico?' E eu não lhe sei muito bem responder...Hum, Para além daquilo que nos parece a todos óbvio, que é muito trabalho, imenso trabalho... imenso trabalho, e...e conhecimento da música em geral, portanto, não só da música escrita para o instrumento... Hum, mas para lá disso conheço casos que...que fogem muitas vezes à regra, conheço...já me aconteceu aparecerem casos de pessoas que têm uma formação musical muito deficiente e, no entanto, tocam muito bem e já me apareceu pessoas com um...um saber...um saber bastante aprofundado e que não tocam... bem. Portanto, há ali um aspecto da ligação do conhecimento e do saber à própria...à própria...ao acto de tocar um instrumento, que não é uma ligação directa ou imediata, ou lógica, ou evidente, não é, portanto... são duas coisas que às vezes casam outras vezes não. Mas diria que...se eu conhecer bem Bach acho que toco bem qualquer outro compositor, ou seja com o conhecimento de Bach, tanto do ponto de vista pianístico como do ponto de vista musical, eu parto para...para outras obras de outros estilos e de outros compositores com outra... com outra visão, com outro conhecimento, isso sem dúvida. Ou seja, não conhecer Bach, é que me parece impossível.

JM - E...e o pedal, o que que acha nos dois compositores? Pode ser empregue da mesma forma?

PB - Sim...Não, não havia, não é?! No tempo do Bach o piano não existia, não é?! Ou começa a existir, aparece ali no fim da sua vida. Ele parece que ainda teve contacto com um ou outro, mas não terá sido muito do seu agrado o instrumento, por que achava que...imagino...

JM - Pois, pois, percebi. Do último modelo.

PB - Sim, sim, exacto...

JM - Parece que gostou mais do último modelo.

PB - ...sim, do último modelo. Também ainda eram os primórdios, o cravo já era um instrumento muito desenvolvido do ponto de vista técnico e o piano estava a nascer, portanto imagino que fosse ainda um instrumento muito rudimentar de alguma forma e isso...Hum, não lhe tivesse agradado, mas...o pedal como elemento expressivo...elemento expressivo, no sentido que o pedal altera o timbre, o pedal...Hum, Hum, é um meio de expressividade, que eu acho que não se aplica àquela música, portanto a minha, a minha...a minha postura com Bach é que pedal é uma exceção. O pedal serve para um caso ou outro em que não seja possível fisicamente ligar...mas, Hum, não...a mim não me acrescenta nada em Bach, ou seja, até pelo contrário, às vezes, me...me perturba um bocadinho...é-me um bocadinho o equivalente ao excesso de *vibrato* nas cordas, digamos, também não gosto muito do Bach com muito *vibrato* e muito...hum, gordo. Gosto mais com um som mais...mais puro, mais...e isso eu comparo, digamos o *vibrato*, a utilização do *vibrato* nas cordas ao pedal no piano.

JM -...mas a Nikolaeva, ela utilizava...

PB - ...utilizava, mas... Sim, era outra abordagem, lá está, muito diferente. Era dizer: 'Eu tenho um piano, agora, ele não tinha. Ainda bem que eu tenho, portanto, este instrumento tem mais recursos. Vou usá-los'...hum, mas como fazia aquilo tão bem, com tanta coerência...hum, eu posso gostar ou não gostar, mas isso é secundário, não é?! Era muito bem feito. Mas a minha posição individual em Bach, é...pedal é a exceção e aos meus alunos também digo sempre: sem... se conseguires tocar sem, é o ideal. Ainda há pouco tempo assisti a...ao András Schiff a fazer as *Variações Goldberg* na Casa da Música e a um Haendel, e ele até fez uma coisa engraçada do ponto de vista de...hum, que evidenciava a sua atitude perante essa questão. Ele sentou-se ao piano e pôs os pés assim, longe do pedal, levantou os dois pés, como no carro, não é?! Pôs os pés no chão, não tem nada para carregar e tocou as *Variações Goldberg* todas sem mexer os pés dali, não é?! E, certamente, se eu fechasse os olhos, eu até diria, ele está a usar pedal, porque era de tal maneira perfeita a condução do *legato*, por exemplo, que me parecia impossível ser feito sem pedal, portanto, se eu não "tivesse" a ver, eu diria ele está a pôr pedal, mais não seja, um bocadinho aqui, um bocadinho acolá, mas não estava ali...Portanto é possível ter...ter tudo que é preciso sem pedal, em Bach.

JM - E...eu estava aqui a pensar em...encontrar planos sonoros, fazer diferentes planos sonoros. Imitar o cravo, não é?!

PB - Sim. Isto estamos a falar no pedal de sustentação, no direito, não é?! eu uso muito pouco.

JM - (comentário ininteligível)

PB - ...o outro, a surdina uso até com essa, com essa...com essa, com esse objectivo, ou seja, nós, ao pormos a surdina, aquilo tudo anda para o lado, não é?! E o som é diferente, em vez de bater em três cordas, bate em duas, portanto é um som mais, mais rarefeito... hum, e utilizo muito o pedal esquerdo como...como...como no cravo se utiliza o mudar o... os registos e passar de um registo mais aberto para um mais fechado. Isso utilizo muita vez.

JM - E...e em Chopin também?

PB - Em Chopin também...em Chopin também! Se bem que se uso mais a surdina nessa música mais como controle dinâmico, propriamente, do que como controle de timbre. Ou, pelo menos ainda não desenvolvi o pedal esquerdo para essa música, para essa função. Geralmente uso o pedal esquerdo em Chopin para fazer mais piano, ou seja, para aquilo que, que ele...para a sua função primeira. Mas, portanto é mentira que não uso o pedal, não uso o pedal de sustentação, uso o pedal...uso a surdina em Bach e muitas vezes.

JM - Hum...e no que respeita à ornamentação, aos arpejos, etc., etc...Há sempre esta polémica da ornamentação, se deve ser feita a tempo...

PB - ...aliás, que, que...não existe...não existe um manual que diz que é assim e não... deve ser assim ou deve ser assado. Há uma, há uma...há uma tradição histórica de interpretação, hum, que construiu procedimentos ou maneiras mais...mais correctas ou historicamente mais informadas sobre como fazer os ornamentos. Mas, no meu entender, e parece-me que era assim na altura, muita da ornamentação era feita pelo executante na altura, não é?! Muitas vezes até nem estava escrita na partitura e era o próprio executante e aí era...foi uma vantagem que se perdeu quando, quando se separou, separou o compositor do intérprete, não é?! Até na altura do Bach, quem tocava compunha e quem compunha tocava, não é?! Eu acho que...não, não, não fazia muito sentido que alguém fizesse uma carreira só de intérprete e não fosse compositor, não é?! As duas coisas estavam intimamente ligadas. A partir do final do século XVIII, depois no século XIX, as linhas separam-se, passa a haver intérpretes e compositores, não é?! E quem toca são intérpretes e

quem compõe são compositores e essa divisão teve vantagens, porque deu azo a que se desenvolve-se bastante a...a...o...a mestria do domínio do instrumento, não é?! Desenvolveu-se muitíssimo....Hum... Mas por outro lado perdeu-se essa estreita relação...hum... até hoje, até aos dias de hoje, eu acho que no ensino isso também se fez de alguma forma...e ainda veio acentuar isso, que é, ou se ensina composição, ou se ensina a tocar o instrumento, ou se ensina improvisação. E isto eram coisas que, no Barroco, a improvisação inclusive, estavam intimamente ligadas...

JM - Portanto...

PB - ...portanto muito da ornamentação era até muitas vezes a assinatura do próprio...do próprio, quando tocava. Hum, eu tenho, por exemplo, em casa um manual de ornamentação barroca, que é assim, um calhamaço deste tamanho, cheio de excepções, porque depois havia... o Barroco alemão era feito de uma forma, o italiano era doutra, o inglês doutra, o francês...cada um tinha as suas...hum, componentes, portanto, há sempre dúvidas na ornamentação e eu tenho sempre dúvidas e...e mudo, até numa mesma obra que toco duas vezes...ou até dentro da mesma obra quando faço uma repetição, por exemplo, faço ornamentos diferentes da primeira e da segunda vez, portanto, deixo isso muito ao meu critério individual, na lógica que o ornamento é um ornamento e não é...não é o principal e, portanto, não deve destruir o principal, não vá o ornamento às tantas se sobrepor àquilo que é...a...a condução da...da linha essencial.

JM - Sim, na ideia até mais de Bach, não é?! Nos Românticos, às vezes, a ornamentação é bastante mais exacta...

PB - Sim, é verdade!

JM - ...até está escrita.

PB - Exacto, sim é verdade, nos Românticos a ornamentação faz parte...é tão importante como o resto, não é?! E o Chopin é muito ornamentado sempre, não é?! É interessante é uma música muito cheia de ornamentos, não é?! Se calhar também influência de Bach, não é?! Ele vai lá buscá-los e dá-lhes a volta.

JM - E que edições é que costuma ler, que costuma usar para um e para outro?

PB - A *Urtext* Bach, gosto sempre da limpinha, daquela que “tá” sem nada quase, quase sempre.

JM - A *Henle Verlag*?

PB - Henl...? Sim a azul, é... É a *Urtext*.

JM - (dirige-se ao piano para ver a partitura das invenções que se encontra pousada na estante) é!

PB - E...do...do Chopin varia, gosto do...gosto da do Cortot, porque o Cortot é muito interessante o que ele escreve...o que ele escreve sobre a música e sobre a forma como trabalhava, hum... os estudos, os prelúdios, não é?! as baladas...creio que até ele tem a obra praticamente toda editada, o Cortot. Até muito interessante da perspectiva de um intérprete e de alguém que conhece muito e estudou, tocou aquelas obras, hum...mas digo, digo sempre e apareço sempre aos meus alunos vão ver o texto original, vão ver como é...o mais original porque com o Chopin também há sempre dúvidas, porque ele às vezes editava em Inglaterra numa forma e mesma obra editada em dois países tinham...têm diferenças por ele autorizadas, não é, portanto, também às vezes há dúvidas. Mas tento seguir, digamos, o mais perto possível, o mais fielmente possível aquilo que é a primeira edição ou as edições que têm a chancela do próprio compositor na medida em que isso seja possível...

JM - Que são as *Urtext*.

PB - Que são as *Urtext*, sim. Umas novas...Agora saiu uma nova na Polónia. Havia a do *Paderewsky* antiga e agora acho que há uma nova edição...

JM - Como a *Wiener Urtext*.

PB - Sim a vermelha, não é?

JM - Do Jan Ekier.

PB - Sim, que são mais recentes e provavelmente mais completas.

JM - Hum...

PB - E por acaso é uma coisa que eu acho que é pena que nós não tenhamos mais...mais... hoje em dia com a *net*, mais acesso, mais rapidamente e mais facilmente aos *facsimiles* à própria, ao próprio...

JM - Sim...

PB - ...ao próprio manuscritos dos compositores. Eu já tentei isso por várias vezes e não se consegue. Há um ou outro que se consegue às vezes ir buscar, mas devia “tar” no livre acesso, não é?! Porque eu acho que para um intérprete ver como é que ele mesmo escreveu, com a mão, não é?!

JM - Sim...

PB - Como aquilo é feito, é muito interessante. Mas há poucas. Poucos acessos...

JM - O Instituto Chopin...vende. Mas vende, por isso é que não está...

PB - E é caro, ou não será? já experimentou?

JM - É.

PB - É.

JM - À volta de 60, 70, 80 euros

PB - Consoante?

JM - Cada.

PB - Pois, cada página ou cada um?

JM - Não. Cada obra.

PB - Pois.

JM - Mandam tudo muito bem...apresentado. Só que parece que muitas das obras não era, não era o próprio Chopin que...

PB - Sim, será alguém que...

JM - Ele tinha lá os amigos que...

PB - ...e outros.

JM - Mas é muito interessante.

PB - Pois.

JM - Até há um texto, um livro que se calhar tem mais interesse, também é da Biblioteca Nacional...hum, de Paris. Que é o das obras, das partituras da Jane Sterling, que era aluna dele, anotadas pelo Chopin.

PB - Das obras dele, de Chopin?

JM - Das obras dele, de Chopin.

PB - Pois, interessante. Esse também “tá” acessível?

JM - Esse é muito dificilmente acessível.

PB - Pois...

JM - Só indo lá, ou então...foi editada e depois pararam de editar.

PB - Mas porque é que não está digitalizada na *net*, mesmo que se tenha de pagar, devia estar. Devia ser acessível.

JM - Porque se vende, então!

PB - Porque é negócio, não é?!

JM - Acho que havia uma biblioteca na Austrália que vendia, tinha comprado o livro, depois vendia, hum...

PB - Cópias.

JM - ...exactamente a cópia.

PB - Pois...

JM - Hum...alguma vez interpretou os mesmos compositores na mesma...

PB - Bach e Chopin?

JM - Sim...no mesmo concerto

PB - ...deixe ver. Creio que não, porque eu sempre que fiz Bach ou fiz Bach, Bach só Bach. Fiz muitas vezes só Bach, as *Goldberg*, as Partitas...hum, os Concertos. Não me recordo de ter conscientemente montado um programa ambíguo, ou de fazer um e outro, não me recordo que Chopin é que fiz. Não me recordo... Lembro-me...lembrei-me...há uma obra de Chopin onde essa ligação é mais evidente ou pelo menos mais...pelo menos na estrutura, que são os Prelúdios, não é?! Ele constrói os Prelúdios também à semelhança de Bach em torno da sequência das quintas, não é?! Ele percorre as tonalidades todas, não é?! E fiz muitas vezes os Prelúdios de Chopin e se calhar poderia ser interessante fazer os Prelúdios, de um lado, e os Prelúdios e Fugas ou alguns Prelúdios e Fugas na outra parte. Mas não, nunca juntei conscientemente.

JM - Hum...e agora não sei se quer comentar alguns exemplos...seria possível...porque ...ou poderá...inclusive fiz uma análise de diversas gravações. Principalmente desta obra: *op. 55 no. 1*, não é?!

PB - Hum, Hum.

JM - Hum e vi muitas diferenças, principalmente na ornamentação. Às vezes o mesmo intérprete faz a mesma ornamentação de diferentes formas, a certa altura...

PB - Sim.

JM - Hum, eu não sei se já tocou esta obra?

PB - Não, esta nunca a toquei. Mas onde, onde...onde está para si aqui a ligação com...

JM - ...com Bach? Ah, eu referia-me à ornamentação.

PB - Especificamente.

JM - Sim, com Bach existe alguma. Há quem diga que sim, que existe uma ligação com Bach neste...

PB - Neste Prelúdio.

JM - Neste Nocturno.

PB - Neste Nocturno.

JM - Principalmente nestas partes: aqui são parecidas com o órgão, aqui há o contraponto, não é?!

PB - Sim.

JM - Aqui há uma cadência que é semelhante, depois há aqui a nota do baixo, no final.

PB - Sim.

JM - Mas mesmo, por exemplo, aqui este... ..nos arpejos finais.

BB - Hum, hum...

JM - Há muita diferença. Há quem faça isto...até nas edições, não é?! Aqui está partida.

PB - Sim, e há quem faça por inteiro...o arpejo por inteiro. Sim essa é uma dúvida constante em muitas obras e muitos compositores, não é?! E há...e há, houve e haverá sempre compositores que serão mais rigorosos nestas coisas e outros menos, não é?! Beethoven era muito rigoroso na escrita e outros eram...pouco ou até nada, há compositores que até não são nada.

JM - Há quem faça também as apogiaturas a tempo...

PB - Esta (começa a trautear uma das partes com apogiatura a tempo) ou (canta a mesma parte com apogiatura antes do tempo)?

JM - Sim.

PB - Sim?

JM - Hum, todas. Elas aqui até estão escritas como sendo fora de tempo, mas...

PB - Sim.

JM - Hum, e com os harpejos a mesma coisa, há quem faça a tempo e quem não faça.

PB - Pois...Mas isso...pronto, eu acho que é uma questão secundária, eu diria, não é?! Mais importante é como, como isto vai encaixar na melodia de maneira a ficar... (afasta-se em direcção ao piano e começa a tocar o Nocturno do início: o baixo dessincronizado em relação à melodia principal e o arpejo iniciado antes do tempo. Na primeira apogiatura da melodia - lá bemol para fá – e vai comentando. Pára no primeiro grupeto e chama a atenção para o pormenor das notação *non-legato*).

PB - A escrita aqui é uma mão esquerda *staccato* e uma mão esquerda *legatto*. Como é que nós, como é que nós...

JM - Com pedal.

PB - Eu sou muito apologista dos vários pedais. Nós geralmente utilizamos pedal ou sem ou lá em baixo, em cima ou lá em baixo e há um...e há um intermédio do pôr lá em cima

ou lá em baixo que muda muita coisa. Se puser lá em baixo, todo, e puser a esquerda, até do ponto de vista físico, *staccato*, não é?! (recomeça a tocar para exemplificar a ideia) – levanto... é só um bocadinho o pedal, de maneira a que...fique lá, mas eu consiga ter o *staccato* com pedal (continua a tocar) – Tenho o *staccato*, mas tenho pedal (toca do lugar em que a melodia aparece pela segunda vez) – ...super legato na mão direita, se não fica um buraco, está a ver?! É impossível ignorar isso, não é?! O compositor escreve *staccato* e *legato* e eu vou sacrificar um, pela outra não é?! (continua a tocar o tema e a falar e depois segue até ao final, repetindo algumas partes ou destacando algumas vozes, como o baixo cromático descendente dos compassos trinta e dois e trinta e três e fazendo todos os arpejos finais ligados) Os Nocturnos são obras extraordinárias. São obras que permitem muito uma apropriação do intérprete. São obras que estão a pedir que quem as toque as interprete mesmo à sua maneira, não é?! Permitem uma liberdade imensa ao intérprete, não deixando de ser rigoroso com o texto. Mas são obras-primas dele. Sim! Hum, há qualquer coisa de Bach até logo nesse...

JM - No tema.

PB - No tema, não é?! que parece assim meio...quase religioso, quase como um coral, não é?! De alguma forma.

JM - Não sei se quer...

PB - A Balada...

JM - A Balada. Logo nesta parte inicial existem muitas interpretações diferentes do arpejo.

PB - Sim.

JM - Logo o arpejo há quem toque (canta o arpejo com a nota da mão direita com a última nota do arpejo da mão esquerda)...há quem toque esta nota depois do tempo.

PB - Sim.

JM - Não sei se tem alguma ideia, claro...

PB - Não. Esta entrada é um mistério, não é?!

JM - Em lá bemol.

PB - Em lá bemol numa obra que está em sol menor. Já ouviu um disco do Mário Laginha com Chopin?

JM - Ouvi só na Fnac.

PB - Vale a pena, uma delas é a Balada. Faz em versão Jazz. Tem a Balada, tem Nocturnos, tem o segundo Scherzo (e toca o início do Scherzo), em versão Jazz. Ah -, e é

muito interessante como ele faz, porque é engraçado, porque, para quem conhece Chopin, está lá o Chopin, para quem gosta de Jazz, é um disco de Jazz. Para quem não conheça Chopin é um disco de Jazz. Para quem conheça Chopin está lá o Chopin. Portanto, ele consegue casar de uma maneira muito feliz, o que nem sempre acontece, quando se juntam dois universos tão distintos. Ele consegue um casamento muito bom entre o Jazz e...e o Mário também me disse muitas vezes que a influência de Chopin em muitos músicos de Jazz. Diz ele: O Chopin é para ele, Mário e outros colegas da mesma música, tem...é um inovador em termos harmónicos. Uma das particularidades do Jazz é a riqueza harmónica, digamos, no Jazz há sempre uma grande riqueza e complexidade em termos harmónicos, que ele diz: ‘muitas vezes o pessoal do Jazz acha que eu desenvolvo uma coisa’, diz ele, ‘Ah, porque Chopin já as tinha feito quase todas, em termos das harmonias’. Portanto, isto é um mistério, porque é que ele (começa a tocar o início da primeira Balada de Chopin), lá bemol. (Continua a tocar e executa o arpejo, tocando a nota da mão depois do arpejo da mão esquerda) Aqui gosto de realçar a aspereza dele (toca por diversas vezes as notas mi bemol e si bemol e depois segue) ...e agora tem esta particularidade, que Chopin tem muitas vezes, o trabalho que ele se deu a escrever isto, ele podia ter escrito isto, cinco colcheias, não é?! Normais, não é?! Uma mínima, uma semínima e outra semínima, outra semínima. Uma mínima...semínima com ponto, não é?!

JM - Para as três ficarem a vibrar, não é?!

PB - ...e uma semínima. Sim, e eu também vejo isto como quem...a leitura que faço da escrita é mostrem-me que...dêem-me importância a cada uma destas, não façam disto só uma (e toca as cinco notas do início da Balada – dó, ré, fá#, sib, lá e sol – rapidamente e sem nuances) uma coisa assim (e toca, novamente o arpejo – ré, sol, mi bemol e si bemol) mas façam com que cada nota seja dita, cada sílaba (e toca as seis notas que se lhe seguem e continua) também se se faz muitas vezes, já perde a graça (continua a tocar a Balada até ao compasso sessenta e oito) ...este, para mim este acompanhamento, não é um acompanhamento é uma segunda voz, não é?! (Começa a tocar a mão esquerda, após o acorde – dó e fá- da mão direita) Se eu quiser tocar só o acompanhamento (e recomeça a tocar, desta vez, só o acompanhamento até ao compasso setenta e três) isto parece Bach (e continua até ao compasso setenta e seis e volta ao compasso sessenta e sete até ao compasso oitenta e seis) esta não é *Urtext*, pois não? Esta versão? (continua a tocar até ao início do compasso noventa e quatro) extraordinária obra. Difícil de, de...de a construir,

não é?! Porque ele pega...isto aparece três vezes (e toca o dó inicial da Balada), com esta roupagem, digamos...

JM - (comentário ininteligível)

PB - Pois em mi...lá maior, não é?! (Toca os compassos sessenta e oito e sessenta e nove) a orquestra toda, não é?! E depois aparece outra vez aqui à frente, outra vez em mi bemol...

JM - E acaba em lá bemol, outra vez.

PB - (Virando as páginas) Para onde ele vai agora? Sim, mas por breves instantes, não é?! Ele não está muito em lá, ele está mais sol e dó. Ele está em lá porque tem de ir...

JM - Sim, sim...

PB - (Toca uma marcha harmónica) esta coda é muito difícil. É uma das páginas mais difíceis que há do Chopin. É, mas esta ideia de uma melodia que não acaba e que depois se conjuga com outras coisas, é muito Bach (toca o segundo tema do primeiro andamento do *Concerto op. 11*, de Chopin, do compasso 222 até ao compasso 249. No si do compasso 231 acrescenta um grupeto – si, dó#, si, lá#, si) isto quase que feito de outra forma podia ser Bach. (recomeça a tocar o tema, mas com outra acentuação e acrescentando ornamentos)...é... (toca o início do segundo e terceiro andamentos da *Sonata op. 58*) ...é bachiano...sim, grandes obras, grandes músicos...

JM - Ele utiliza um tema de Bach na primeira Sonata...

PB - Naquela que ninguém toca?

JM - É, é pena que quase ninguém sabe. É, é esta Invenção (mostra na folha em que se encontram ambos os temas, lado a lado).

PB - Sim. Muito bem, por mim...

JM- ...e muito obrigado por ter tocado. Gostei muito de ouvir.

B) Entrevista com Alexander Ardakov

Às 19h07 do dia 24 de Outubro de 2011 telefonei, como combinado no dia anterior, para a residência do pianista Alexander Ardakov, em Londres. Ele atendeu o telefone pessoalmente e iniciámos a conversa, que veio completar as perguntas a que ele já tinha respondido parcialmente por e-mail.

AA - Hello, George.

JM - Hello. I saw your e-mail. Thank you for answering the questions.

AA - Sorry I didn't have time to finish them.

JM - Anyway...

AA - But now, if you wish we can talk.

JM - Good. If you are available.

AA - Let me change phone. (noise) Now! What do you want to know?

JM - Hum... You know my work is about the influence of Bach on Chopin...

AA - Yes, Bach was a great composer. He composed lots of pieces and influenced the composers who followed him. The melody was very important for Chopin and Bach and we can find something of Bach in Chopin's music. Melodically they have resemblances. I don't think Chopin used Bach's themes, but...

JM - I think he uses some... The theme of the first sonata op. 4 is taken from an Invention. And some more.

AA - Really?

JM - Yes (I play the beginning of both themes) and the first Nocturne...

AA - Which Nocturne? I'm trying to find it.

JM - Op. 9. He uses the theme of a Bach Prelude (and I play both).

AA - Yes, I see.

JM - And one of the piano Concertos, he uses a theme from the Italian Concerto... the theme of the second piano concerto.

AA - That's very nice. Did you discover this alone?

JM - The Sonata theme, no. The others I found them.

(Neste momento a conversa seguiu para o final da sétima questão)

1. JM - When you were a student; did your teachers ever refer to the relationship between the work of Bach and Chopin? If affirmative, please refer in which terms.

AA - Chopin would always be welcome to be played after some Bach compositions when I was a student at the Moscow Conservatoire. I myself quite often played a Bach prelude and fugue followed by the First Ballade by Chopin. Chopin's 24 Preludes could be seen as an attempt, like Bach, to use the 24 keys for the different kind of piano technique approaches which Bach's 48 Preludes & Fugues amply demonstrate.

2. JM - Do you find any resemblance between the musical and pianistic language of both composers? If affirmative, please refer which.

AA - The resemblance is: the two composers are highly melodious and inventive in their tonal harmonic plans. Both use some folk tunes and rhythms in their compositions, both are very clever in their pianistic approaches. That made both of them extremely beautiful and most loved by the music lovers.

3. JM - Do you think playing Bach is essential for approaching Chopin's piano music?

AA - Yes.

4. JM - Please comment the use of pedal on both composers.

AA - Chopin went very much further from Bach in the use of pedal. Bach's pedal is very limited and transparent.

5. JM - Please, comment on the performing practice of both composers concerning ornamentation, *arpeggios* and *rubato*.

AA - There is very little *rubato* could be used in Bach's music. In that respect there is a huge rift between the two composers. Chopin's *rubato* may be as free as it feels. As to the ornamentation, I would treat it with freedom and would not follow any methods.

6. JM - Which editions do you use or prefer in Bach and Chopin?

AA – In Bach, Mugellini; in Chopin, Paderewsky.

7. JM - Have you ever played both composers at the same recital? If negative, why not?

AA - Yes, they are very compatible.

JM - Have you ever played them in the same concert?

AA - Yes, actually I think I've played in the same concert Chopin's first Balade and some Preludes and Fugues.

8. JM - Please comment the performing practice of the following examples:

-Balade op. 23: Measure 7 (the arpeggio and the Eb); Mes. 17-18 (use of left pedal, more piano y/n?)

AA – (Plays the first bars of the Balade ending with the arpeggio, that he plays starting in the left hand and ending at the right hand E flat) Yes, I play it ending at the Eb, sustaining it alone till the next bar. Which was the number of the next bar?

JM – Bars seventeen and eighteen.

AA - And what do you want to know about them?

JM - Do you use the left pedal when you play the second time the D and C in the right hand or simply play *piano*?

AA - It depends on the piano I use. The use of the soft pedal depends much on the piano I use.

JM - But do you play it more *piano* the second time?

AA - Let me see (he plays the bars)...yes, I think...perhaps it can be played more *piano* the second time. And which was the other Nocturne you've talked?

-Nocturne op. 55 no. 1: mes. 6-8/14-16/30-32/46-47 and mes. 22-23/38-39 (the *appoggiaturas*, *arpeggios* in the beat y/n?); mes. 19, 35 (the quavers all equal?); mes. 59,61, 63 (the first chord arpeggiato y/n?); mes. 98-101(the *arpeggios* on both hands played at the same time or like one?)

JM - Ah, the Nocturne is the op. 55 no. 1.

AA - I'm searching it. Well. What about it? Do you think it's related to Bach.

JM - Certain aspects of the musical language.

AA - (Starts trying it on the piano) Yes, perhaps it does. What do you want to know about bars....let me find the bars you wrote.

JM - Bars seven and eight.

AA - Seven and eight (he starts playing them in the piano).

JM - Do you play the *arpeggios* and the *appoggiaturas* in the beat or before it?

AA - (He plays again) I play the last note with the bass.

JM - In the bar nineteen, the quavers, do you see them?

AA - Yes (he starts playing using the rhythm used in the Mikuli edition).

JM - Mikuli edition adds a point in the A (and I play both versions).

AA - Yes. Actually I have the Mikuli edition here. Yes it seems a good idea to do that way. In the *Paderewsky edition* it's written in the same way. What more?

JM - Bar fifty nine. Do you play the two notes of the right hand at the same time or play them as an *arpeggio*.

AA - (He starts trying the passage that begins at the bar fifty seven and plays the two notes as an arpeggio) I play the F before. In the *Paderewsky* is written a line, but it means an *arpeggio*. So, I don't play it at the same time. Bar sixty one is at the same time and sixty three before.

JM - And the final chords?

AA - Which bars?

JM - Bars...I think, one hundred or ninety nine.

AA - (Plays the last chords)

JM - Do you play the *arpeggios* with both hands at the same time or like one *arpeggio* made with both hands?

AA - The chords I play like this (he plays the *arpeggios*, apparently with both hands at the same time, but not distinctly) and the last I play a long chord beginning in the bass and ending in the right hand (he says while playing it) like it is written in the *Paderewsky edition*.

9. JM - Is there any other comment you wish to make about the relation Bach/Chopin?


AA - Both composers care about the melodic lines and they are related.

JM - Thank you for the interview and I hope I can listen to you soon in a concert. Bye.

Apêndice IV – Programa do Recital do projecto


Recital de Piano

do Mestrado em Performance de
Jorge Moreira



14:00h - 9 de Dezembro de 2011

Edifício da Reitoria
Universidade de Aveiro
Departamento de Comunicação e Arte



Jorge Miguel Figueiredo Sarabando Moreira é natural de Coimbra. No Conservatório Regional de Gaia foi aluno de Rui Pintão, Luís Filipe de Sá e Elisabete Costa, sob a orientação de quem concluiu o Curso Complementar de Piano, em 1992. Paralelamente, estudou particularmente com a pianista Helena Sá e Costa, durante vários anos.

Em 1998. Finalizou o Curso de Licenciatura em Ensino da Música, no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, na área específica de piano, na classe Vitali Dotsenko, tendo obtido 18 valores no projecto II (piano) e nota final de 14 valores.

Em 1998 e 1999 frequentou um Estágio de Aperfeiçoamento Pianístico sob a orientação de Artur Bergard, na Academia Superior de Música Gnssin, em Moscovo.

De Setembro de 2000 a Fevereiro de 2001 frequentou um Curso de Aperfeiçoamento Pianístico, no Trinity College of Music, em Londres, na classe de Alexander Ardakov.

Como pianista, tem-se apresentado por diversas vezes em público tendo actuado, entre outros locais, na Universidade de Aveiro, no "Espaço das 7 às 9" do CCB e em vários locais do Porto como por exemplo a Casa das Artes, o Ateneu Comercial e o Salão Ático do Coliseu, no âmbito do Festival Internacional Logomusica 2004 e 2005, que organizou. A par do repertório a solo, tem-se dedicado à música de câmara. Neste âmbito destaca-se o duo de piano, a 4 mãos e 2 pianos, com Irene Fernandes, que surgiu em 1993. Da sua actividade salienta-se a interpretação da integral das sonatas de W. A. Mozart para piano a 4 mãos, no Festival de Música do Ateneu do Porto, em 2008 e, mais recentemente, o recital no Clube Literário do Porto, em 2010, em que interpretou a integral das danças Húngaras de J. Brahms, para piano a 4 mãos.

Programa

J. S. Bach (1685-1750)

- Prelúdio e Fuga BWV 853, em mi b m

F. Chopin (1810-1849)

- Estudo op. 25 no. 7, em dó # m
- Estudo op. 10 no. 4, em dó # m
- Nocturno op. 15 no. 1, em fá M
- Nocturno op. 55 no. 1, em fá m
- Mazurka op. 50 no. 3, em dó # m

F. Liszt (1811-1886)

- Rapsódia Húngara no. 12, em dó # m

A. Scriabin (1872-1915)

- Estudo op. 8 no. 5, em mi M

C. Debussy (1862-1918)

- Toccata da Suite 'Pour le Piano', em dó # M